



HAL
open science

Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre

Lydie Toran

► **To cite this version:**

Lydie Toran. Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre. Littératures. Université d'Avignon; Universiteit Antwerpen, 2014. Français. NNT : 2014AVIG1144 . tel-01234558

HAL Id: tel-01234558

<https://theses.hal.science/tel-01234558>

Submitted on 27 Nov 2015

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

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

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ÉCOLE DOCTORALE 537, CULTURE ET PATRIMOINE
UNIVERSITÉ D'ANVERS

THÉÂTRALITÉ DE LA MORT
CHEZ MICHEL DE GHELDERODE ET JAN FABRE

Thèse de doctorat en co tutelle
Présentée par Lydie Toran

Sous la co direction de
Mme le Professeur Hélène Laplace-Claverie
M. le Professeur Luk Van den Dries

Membres du Jury

Michel Bertrand, Professeur à Aix-Marseille Université
Hélène Laplace-Claverie, Professeur à l'Université de Pau
Franck Peeters, Professeur à l'Université d'Anvers
Paola Ranzini, Professeur à l'Université d'Avignon
Luk Van den Dries, Professeur à l'Université d'Anvers

Soutenance

Salle des thèses de l'Université d'Avignon - 18 décembre 2014

REMERCIEMENTS

Ma plus sincère gratitude revient à mes directeurs de recherches. Hélène Laplace-Claverie a créé le rapprochement entre Jan Fabre et Ghelderode. Je lui dois la découverte de cet écrivain et le cadre de ma recherche. Ensemble, nous avons organisé le colloque *Jan Fabre, l'Esthétique du paradoxe*, à l'occasion duquel j'ai eu le plaisir de rencontrer Luk Van den Dries. Il a orienté mon travail vers la théâtralité de la mort, et vers une co tutelle dont je lui reconnait la valeur conséquente. Leur disponibilité et leurs encouragements ont toujours soutenu mes efforts et ma motivation. C'est également grâce à leurs corrections et suggestions que ce travail a pris sa forme actuelle. Son sujet initial est avant tout le fruit de leurs précieux concours et de nos heureuses collaborations.

À Hortense Archambault et Vincent Baudriller, co directeurs du Festival d'Avignon de 2003 à 2013, j'adresse également des remerciements particuliers, puisque je peux les considérer comme les parents de cette thèse: j'ai découvert le travail de Jan Fabre lors du Festival d'Avignon 2005, quand l'artiste était par leurs soins associé-invité à l'édition 2005. Aussi, sans eux, ce travail ne serait pas.

J'adresse des remerciements privilégiés aux membres du jury, Michel Bertrand et Franck Peeters qui me font l'honneur d'examiner cette thèse, et à tous les membres du jury, dont Paola Ranzini grâce à laquelle j'ai participé à de passionnants séminaires de recherche.

Je tiens à signifier mon immense reconnaissance Jan Fabre pour son accueil chaleureux et sa générosité, lors des nombreux entretiens et rendez-vous qu'il m'a accordés, ainsi que pour ses invitations à des répétitions dans son Laboratoire, et à de nombreux spectacles un peu partout en Europe, obtenues à la faveur de son assistante Sophie Vanden Broeck. Aussi, toute l'équipe Troubleyn et Angelos/ Jan Fabre - surtout Sophie avec qui nous avons développé une sincère complicité, Barbara de Coninck, Miet Martens, Joke devos et Mark Guerden -, reçoit mes remerciements attentionnés. Je remercie naturellement les danseurs et acteurs de la Compagnie avec qui j'ai eu la joie de m'entretenir suite à leurs performances.

Jean-Paul Humpers que j'ai eu la chance de rencontrer à *L'Association Internationale Michel de Ghelderode* à Ixelles, est spécialement remercié, pour les ressources abondantes et les échanges qu'il a eues la gentillesse de partager fréquemment avec moi. Pour ses conseils bibliographiques au sujet de Ghelderode, je remercie le Professeur Émérite Christian Berg de l'Université d'Anvers, dont le contact a été initié par Luk Van den Dries.

Je tiens à remercier sincèrement les membres de la Bibliothèque de la Maison Jean Vilar, notamment Lenka Bokova, Elisabeth et Cathy qui ont eut la grande amabilité et la patience de m'aider dans mes explorations y compris à des heures incongrues.

Sans oublier mes chers étudiants et collègues de travail de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, dont l'entourage a toujours été bénéfique et propice à l'avancement de mes travaux, je remercie enfin pour leurs conseils, leurs compétences, leur fidèle présence et leurs services dévoués mes plus proches, Gabriel, Michel, Elisabeth, Julien, Matthieu, Hélène, Alexis, Pascal, Capucine, Azure, Marie et mes parents.

Font aussi partie de cette dernière liste mes très chers disparus, décédés au cours de ces années de doctorat, Laurent, Emmanuel, Christian, Jeanne et Victor.

SOMMAIRE

Sommaire.....	p.7
Introduction.....	p.9
Première partie : Littérature de la mort.....	p.19
1 - Le titre et la naissance d'une pièce de théâtre.....	p.22
2- Vue d'ensemble sur l'écriture des deux auteurs.....	p.44
3- Figures de la mort ou la mort dans tous ses états.....	p.48
4- Analyse des microstructures.....	p.81
5- Les macrostructures.....	p.112
Deuxième partie : Dramaturgie de la mort.....	p.161
1- Définitions : Les sens de « dramaturgie » et de « dramaturge ».....	p.164
2- les entités théâtrales sont-elles toujours destinées à la scène ?.....	p.167
3- L'espace - S'il existe un espace de la mort, comment le découper ?.....	p.230
4- Les temps de la mort.....	p.261
Troisième partie : Esthétique de la mort.....	p.291
1- Esthétique, définitions.....	p.294
2- Le double et la mort.....	p.295
3- les auteurs et la peinture: un prolongement du double entre théâtre et tableau ou un élan vers la mort universelle à travers le corps mystique ?.....	p.328
4- La mort mystique ou le corps universel: pour ou contre le double ?.....	p.374
Conclusion.....	p.383
Annexes.....	p.389
Bibliographie.....	p.419
Table des matières.....	p.437

Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre

Introduction

Cette introduction présente l'organisation tripartite du travail, les problèmes de méthode liés aux différences des approches artistiques des deux auteurs¹, le rapprochement néanmoins fécond entre ces artistes fascinés par la mort, la façon dont une inspiration parfois commune aux deux a nourri leur théâtre, la définition de la notion de théâtralité et la justification du corpus, et enfin, le type d'approche choisi quant à la présentation de l'ensemble.

Le découpage de ma thèse en trois parties, selon des analyses d'abord littéraires, puis dramaturgiques / scénographiques et enfin esthétiques, permet une organisation rigoureuse à l'apparence classique. Or, les passerelles entre ces divers domaines sont nombreuses. Au regard de la structure d'ensemble, étant donné que la gestation d'une œuvre théâtrale passe préalablement et dans tous les cas par la phase de l'écriture en ce qui concerne Ghelderode, il apparaît logique de commencer par la dimension littéraire, qui n'est pas absente chez Fabre, contrairement à une idée reçue. Ensuite, puisque la mise en scène de la création littéraire induit nécessairement la mise en forme dramaturgique de l'œuvre, il m'a semblé pertinent de procéder à une analyse de la « dramaturgie de la mort ». Cependant chez Jan Fabre, cela peut être le contraire : la genèse d'une pièce se trouve souvent dans la dramaturgie, elle-même issue de ses propres dessins utilisés en tant que point de départ de la création scénique, pour donner lieu ensuite à une production littéraire. Enfin, pour compléter cette étude sur la théâtralité de la mort, la réflexion sur l'« esthétique de la mort » constitue le dernier axe de recherche : il y sera question notamment de la tonalité visuelle des œuvres, qui garantit la signature spécifique que l'auteur cherche à imposer auprès de son public, ainsi que des aspects touchant à la réception.

¹ Au cours du développement, les deux auteurs sont fréquemment désignés par « poète dramatique » concernant Ghelderode, « plasticien » concernant Jan Fabre. Mais, ainsi que les analyses le montrent, l'écriture des deux, aussi riche sur le plan linguistique et stylistique chez Ghelderode que dépouillée de tout ornement chez Jan Fabre, autorise à nommer chacun des deux artistes « poète ». Aussi cette dernière désignation pourra-t-elle s'appliquer aussi bien à Jan Fabre qu'à Michel de Ghelderode.

L'esthétique théâtrale étant un domaine très vaste², et comprenant les relations du théâtre avec d'autres formes artistiques (dessin, peinture, vidéo...), certains éléments de la troisième partie ont à voir avec l'écriture, la dramaturgie et au-delà la totalité du processus créatif des deux auteurs. Aussi, l'ensemble de cette progression en trois parties ne va pas de soi, quant à la démarche de Jan Fabre en particulier.

Les œuvres des deux artistes, au premier abord, n'ont pas beaucoup de rapport les unes avec les autres, si ce n'est, ainsi que Jan Fabre le disait lui-même, que leurs productions respectives rappellent celles des symbolistes³. A l'occasion d'un échange avec le plasticien, suite à la question « connaissez-vous Michel de Ghelderode ? », il affirmait : « *of course, he is a classic !* »⁴ Aussi, une différence immense pouvait d'emblée apparaître entre les deux artistes, l'un apparaissant comme classique, un classique de l'avant-garde pourrait-on dire d'après les ambivalences qui caractérisent la production ghelderodienne, l'autre comme contemporain et typiquement postdramatique. En revanche, si « la multiplicité des supports favorise une différenciation et une multiformité des pratiques entre les auteurs »⁵, le texte avec sa littéarité demeure un support commun (à de nombreux artistes et auteurs, dont Ghelderode et Jan Fabre), du fait qu'il se présente sur un support imprimé, le livre. La plupart de mes analyses dans les deux premières parties reposent en effet sur les textes des deux auteurs. La dernière partie trouve ses ressources dans la littérature et les mises en scène, lesquelles interrogent quelquefois la théorie théâtrale.

La nature du théâtre questionne autant les spécialistes que les publics de tous horizons. S'interroger sur le rôle du théâtre dans la société et sur ses effets sur la conscience et l'émotion est un sujet de réflexion fécond. Quand Christian Biet pose la question, *Qu'est que le théâtre?*⁶, de multiples réponses peuvent être envisagées. L'une d'entre elles – quoique simplifiée⁷ - est ici

² « Son champ d'application [de l'esthétique théâtrale] est donc très étendu : il comprend tous les éléments constitutifs du théâtre : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, l'acteur, la lumière, le costume... Il recouvre également tout le processus de création et de réception ainsi que les instances impliquées : l'auteur, l'acteur, le metteur en scène et le spectateur. Enfin, l'esthétique théâtrale s'occupe du rapport du théâtre avec les autres arts : cinéma, musique, peinture... » Catherine Naugrette <http://fr.scribd.com/doc/237528508/Envoye-Par-Karell>

³ Entretien avec Jan Fabre, 17 juillet 2013, La Mirande, Festival d'Avignon.

⁴ Entretien avec Jan Fabre, 17 juillet 2013, La Mirande, Festival d'Avignon.

⁵ Franck Bauchard, « Le théâtre entre sanctuarisation de l'espace du livre et mutation de l'écrit » in *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Matthieu Mével, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p.115

⁶ Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006

⁷ Dans la perspective de Biet, le théâtre se différencie des études théâtrales, et peut être observé sous des points de vue divers, selon si l'on se trouve dans la position du spectateur, de l'auteur, du dramaturge, du metteur en scène, du scénographe, régisseur, comédien, lecteur. Le théâtre est aussi un lieu architectural, social et scénique, dans lequel de multiples éléments et intervenants se coordonnent : rideau, éclairages, costumes, maquillages, rythme et durée, gestion de l'espace, comédiens, spectateurs, corps individuels, corps collectifs, mise en scène et représentation,

apportée, grâce à trois adjectifs qualificatifs usuels : ils définissent le théâtre en tant que sujet/objet « littéraire », « dramaturgique » et « esthétique ». Or, l'étendue de ces trois qualifications est si vaste qu'elle appelle un périmètre plus précis. C'est ainsi que chaque axe est lui-même subdivisé en sous-parties : l'analyse des titres, des figures de la mort, des microstructures et des macrostructures du texte constitue la première partie ; l'analyse des personnages, des espaces et des lieux de la mort fonde l'étude dramaturgique des textes, et la notion du double en ce qu'elle a de corporel (le corps de pierre/ de chair par exemple) et de visuel (peinture/ théâtre), en confrontation avec la nature unique et absolue de la mort, donne lieu à la troisième et dernière partie.

D'autre part, ce sujet s'est révélé fécond, car les deux auteurs sont fascinés par la question de la mort, par sa représentation, par son esthétique, et par son écriture. Il faut dire qu'ils ont subi ou provoqué une expérimentation de la mort dans leurs jeunes années. En effet, la biographie de Jan Fabre est marquée par des expériences de mort immédiate (*Near Death Experience*) : « A l'âge de un an j'ai failli mourir et à quatorze et vingt et un an j'ai été dans le coma [...] En tant qu'humain je suis mort depuis plus de trente ans »⁸. Celle de Ghelderode est marquée par l'expérience d'une maladie qui pouvait être mortelle - il eut le typhus à seize ans -, ou d'un suicide, fût-il motivé par des raisons plus sentimentales qu'existentielles : « Le jeune homme [Ademar Adolphe-Louis Martens, futur Ghelderode] se laisse entraîner par cette fille bizarre à faire l'expérience du suicide. L'expérience eut pour seul résultat de rendre malades les deux amants romantiques »⁹. Ces épreuves ont-elles engendré une fascination commune pour la mort ? Des éléments de réponses, de plus en plus détaillés, s'agenceront autour des trois axes progressifs, à partir de quelques hypothèses : l'obsession de la mort en ce qui concerne Ghelderode serait davantage fondée par « sa hantise de la mort »¹⁰, car son écriture trahit effectivement une peur récurrente, doublée d'une fascination. Aussi, le « théâtre de Ghelderode est indiscutablement un hymne à la mort 'sur un mode hiératique'. [...] Ce n'est pas une réflexion d'où jaillit l'amour de la vie comme le pensent les critiques. C'est un refus de la vie, la peur de la vie, un songe rapiécé de fresques. Un abri en forme de tombeau »¹¹. En effet, Ghelderode a pu affirmer que ce n'est pas la mort que nous redoutons mais plutôt la vie. D'ailleurs, les relations de l'écrivain avec le monde spectral ne sont pas si angoissantes que la critique a pu le laisser paraître à une époque où le fantastique et le romantisme noir avaient orienté l'interprétation de la

influences théoriques, artistiques, intellectuelles etc

⁸ Jan Fabre, *For Intérieur*, Actes Sud/ Festival d'Avignon, 2005, p.25

⁹ Roland Beyen 1971 : *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, Bruxelles, Palais des Académies, p. 107

¹⁰ Ib. p.109

¹¹ Thérèse Malachy, « Michel de Ghelderode et la mort » in *La Mort en situation*, p.59

production ghelderodienne. Néanmoins, c'est à partir de ses relations avec les trépassés, effectives et agissantes pour lui, que le poète détermine un théâtre nécessairement de la mort :

J'ai toujours cru qu'il y avait autour de nous des gens qui paraissaient vivants et qui ne l'étaient pas ... et qu'il y avait des morts par contre qui étaient toujours vivants et qui restaient vivre autour de nous. Il m'est arrivé de sentir – je dirais presque physiquement – la présence d'êtres qui sont morts, légalement morts à l'état civil... J'ai senti leur présence ! Ce n'est pas une hallucination, c'est une perception très nette et très fréquente chez moi. C'est pourquoi mon théâtre fait quelquefois usage de personnages bizarres... qui sont parfois des fantômes, des spectres. Ça fait sourire le spectateur moderne, mais je crois que le théâtre éternel ne se passera jamais de cette humanité spectrale¹².

En ce qui concerne Jan Fabre, ses relations avec le monde de la mort sont aussi actives que celles de Michel de Ghelderode, au point qu'elles conduisent en quelque sorte sa production artistique :

La plupart du temps, les conversations que j'ai en tant qu'artiste avec des morts ressemblent à celles que j'ai avec des vivants... quelquefois il est parfois préférable de parler aux morts... parce que les morts ne peuvent pas mentir [...] Les morts me tiennent en éveil. Ils me maintiennent en vie [...] Ils me parlent, parce qu'ils parlent avec moi à travers leur travail.¹³

Mais sa fascination pour la mort serait au départ davantage fondée par la perte de son frère :

Peut-être que très tôt j'ai commencé mon travail parce que mon frère est mort- il me ressemblait – et j'ai toujours dialogué avec un mort, une personne invisible, qui n'était pas là. Alors c'est cette idée de l'invisible symétrie ; l'idée de toujours dialoguer dans le travail avec quelque chose qu'on ne voit même pas, mais dont on sait que c'est là, ou que c'est invisible mais que c'est là. Pour moi, c'est très important. Cela a toujours été un point de départ. Créer quelque chose, c'est comme parler à ses amis. La sculpture elle-même, quand elle est finie, ressemble à un ami. Comme cela ressemble à un dialogue, tous mes travaux cherchent le frère disparu¹⁴.

Cependant, en ce qui concerne les influences s'exerçant sur les deux auteurs, un lien commun les rattache à Maeterlinck. Lors d'une plus récente rencontre avec Jan Fabre, alors que je lui demandais s'il avait apprécié l'œuvre de Ghelderode, l'une de ses pièces en particulier, et s'il se sentait rattaché à un mouvement littéraire, il me répondit : « Je me sens davantage connecté au symbolisme et Ghelderode est un symboliste aussi. En tant que jeune artiste j'avais lu ses pièces.

¹² *Images et Visions d'un solitaire*, (entretiens), RTF, Paris, 1951, réalisation de Roger Iglésis et Alain Trutat, propos recueillis par Roger Iglésis, publiés en 1956 sous le titre *Les Entretiens d'Ostende*, copie RTB, Bruxelles, 1965, (4 h 54). 5 CD. Vol. 1, piste 22.

¹³ Jan Fabre, entretien du 27 .11.2012, TG2, Paris

¹⁴ Entretien avec Jan Fabre, Gennevilliers TG2, 27 novembre 2012- - L'entretien figure en ANNEXES, p.411

Il y en a une en particulier qui m'avait inspiré, c'est *La Balade du Grand Macabre*. Oui Ghelderode m'a inspiré, comme Maeterlinck »¹⁵. Concernant son prédécesseur, l'influence de Maeterlinck est directement identifiable : « De Maeterlinck, Ghelderode a gardé une forte obsession de la mort »¹⁶.

Mon objet d'étude étant d'une foisonnante richesse, je vais m'attacher à sa justification en posant les fondements d'une méthodologie de recherche. S'agissant du titre de cette thèse, il faut préciser que le terme « théâtralité » a été choisi délibérément au détriment de celui de « théâtre ». Avant d'observer les différences conceptuelles des deux termes, il convient d'en établir les antagonismes sur le plan lexical. Le premier est un terme relativement nouveau, datant de 1950¹⁷. Selon les règles de la morphologie dérivationnelle, il est formé à partir de l'adjectif « théâtral », auquel s'ajoute le suffixe *-ité*. Il s'agit d' « un nom issu des nominalisations adjectivales, non comptables quand [...] ils désignent " la qualité, le caractère, la propriété " »¹⁸. De par sa formation suffixale, la « théâtralité » induit une abstraction qui ne saurait se confondre avec la « performance » par exemple. Appartenant aussi à la catégorie lexicale des substantifs, le mot « théâtre » est par contre emprunté au milieu du XII^e siècle au latin classique *theatrum* « lieu de représentation », lui-même emprunté au grec *theatron*, dérivé de *thea* « action de regarder », « vue, spectacle, contemplation », que l'on rapproche à l'intérieur de la langue grecque de *thau* « merveille », ayant donné « thaumaturge »¹⁹. Cette étymologie trouvera un impact conséquent par rapport à la théâtralité de la mort qui ne saurait faire l'économie du regard.

Sur le plan des concepts « théâtre » et « théâtralité », je vais maintenant me concentrer sur la définition, ou les possibles définitions de ce dernier, car le théâtre est à la fois un lieu (à l'origine) et une discipline. Issue l'une de l'autre, « la théâtralité serait ce que le théâtre est seul à pouvoir produire, ce que les autres arts ne donnent pas, ne peuvent pas produire »²⁰, selon J.-M. Piemme²¹ ; ce qui conforte l'idée de système et d'abstraction induit par la précédente recherche lexicale. Pour aller plus loin dans cette voie :

¹⁵ Jan Fabre, entretien du 18.07.13, Festival d'Avignon.

¹⁶ Ben Hammou Oufriid, « Ghelderode et Maeterlinck », in *Lettres ou ne pas lettres, Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Ed. Par Jan Herman, Lieven Tack, Koenraad Geldorf, Presse uni. De Louvain, p.244

¹⁷ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1994, p.2114

¹⁸ Jean Dubois, Françoise Dubois Charlier 1999, *La Dérivation suffixale en français*, Paris, Nathan, p. 220

¹⁹ *ib.* p. 2113

²⁰ Jacques Goetschel « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », *Les études philosophiques* 2/2005 (n° 73), p. 145-182. URL : www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-2-page-145.htm. DOI : 10.3917/leph.052.0145. p.146

²¹ J.-M. Piemme, « Alternatives théâtrales », 20-21 décembre 1984, cité par J.Feral, « La théâtralité. Recherches sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75, 1988, p. 360 ; pour l'ensemble de l'article p. 347-361. Cité par J.Goetschel p.146

On pourrait d'emblée et sans détour penser la théâtralité dans le champ de la métaphysique, dans le topo, l'espace-lieu de l'ontologie, pour saisir l'essence du théâtre. Or ce qui du théâtre se donne à voir, c'est non pas une *ousià* mais bien plutôt la représentation d'une œuvre dramatique. Et les Cyniques auraient raison de dire qu'ils voient bien le théâtre et non la théâtralité, comme ils disent, pour réfuter la doctrine platonicienne des Idées, qu'ils voient bien un arbre et non l'arborité.²²

Autrement dit, dans ces perspectives, le théâtre serait davantage du côté du théâtre concret, et la théâtralité davantage du côté du discours sur le théâtre ; même si le rôle de la vue n'en est pas affaibli pour autant : « La théâtralité tient au regard et par le regard »²³. Il faut dire que le regard se porte aussi bien sur la lecture d'une pièce, sur sa réalisation dramaturgique, et sur ses interférences avec les arts plastiques. Dans la présente étude, c'est en cela que « la théâtralité déborde le phénomène strictement théâtral et peut être repéré dans d'autres formes artistiques (danse, opéra, spectacle) tout comme dans le quotidien [...] Elle n'appartient en propre ni aux objets, ni à l'espace, ni à l'acteur lui-même, mais elle peut les investir au besoin »²⁴. Pour ces raisons j'ai choisi de parler d'une « théâtralité de la mort » plutôt que d'un « théâtre de la mort » ; elle permet toutes les manipulations, chimériques ou non, auxquelles un laboratoire d'écriture, ou une recherche doctorale, prétend : « La théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmatique »²⁵.

Le rattachement de cette thèse au domaine littéraire est justifié par la production des auteurs d'une part : ils sont écrivain l'un et l'autre, même si Jan Fabre est un artiste polymorphe. L'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode compte plus de soixante pièces, celle de Jan Fabre une trentaine. Si cette recherche prend donc pour point de départ la « théâtralité de la mort », plutôt qu'une comparaison entre les productions scéniques des deux auteurs, c'est parce que leurs procédés de création et les aspects génétiques de leurs œuvres sont difficilement comparables. Néanmoins, des rapprochements entre les deux, sur le plan littéraire tout d'abord, manifestent fréquemment la pertinence du sujet. D'autre part, même s'il est discutable de procéder à une analyse strictement littéraire étant donné que la distinction art littéraire / art de la scène semble obsolète, analyser les textes du corpus caractéristiques d'une littérature de la mort entre dans la logique d'une thèse en littérature. Aussi, des références à des œuvres purement littéraires extérieures au corpus seront faites, en particulier aux *Contes crépusculaires*, *Sortilèges* de

²² *Ib.* p.145

²³ *Ib.* p.153

²⁴ Josette Féral, 2001, *Théorie et pratique théâtrales*, p.102

²⁵ Josette Féral, 2001, *Théorie et pratique théâtrales*, p.86

Ghelderode, et au *Journal de Nuit* de Jan Fabre. Nous ferons aussi quelques allusions à des pièces de théâtre extérieures au corpus. Précisons encore que l'inscription de ce travail dans le cadre d'un doctorat en Littérature Française se justifie par le fait que Ghelderode est un auteur francophone, écrivant dans la langue qui était hégémonique en Belgique au début du XX^e siècle ; l'on pourrait dire, selon la formule de Michel de Coster, qu'il « il pense en flamand mais il écrit en français »²⁶. Jan Fabre, quant à lui, écrit en flamand, et les textes sur lesquels je travaille sont par conséquent des traductions en français. Il est sensibilisé à la culture française, poètes et auteurs surtout, du fait que sa mère lui lisait des poèmes, romantiques en particulier. Ghelderode s'intéresse aussi à la littérature française grâce à l'une de ses maîtresses, Madame D'Octobre : « Elle combattit avec patience et une sorte de tendresse maternelle ce qu'il avait de trop durement flamand et c'est elle qui lui révéla la culture française »²⁷. Jan Fabre, même s'il revendique son identité culturelle flamande, conserve une grande ouverture par rapport aux cultures européennes et notamment la culture française : l'influence de l'artiste Marcel Duchamp sur son œuvre est majeure, et il manifeste de l'intérêt pour les auteurs et poètes français, Bataille, Foucault et Baudelaire entre autres. Il faut ajouter qu'en matière de réception, l'œuvre de Jan Fabre occupe une place très importante sur les scènes françaises depuis plus d'une dizaine d'années, avec de nombreuses invitations au Festival d'Avignon ou TNP.

Outre le langage verbal, les deux artistes qui nous intéressent utilisent un langage visuel très nettement rattaché à l'iconographie flamande. Ce qui nous conduit à expliciter les liens de cette thèse avec l'esthétique théâtrale. La notion d'esthétique théâtrale moderne est issue à la fin du XIX^e siècle de l'apparition de la mise en scène. Dans un premier temps, elle désigne l'ensemble des réflexions théoriques concernant le phénomène théâtral, qu'il s'agisse du texte ou de la scène. Son champ d'application est donc très étendu : il comprend tous les éléments constitutifs du théâtre : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, l'acteur, la lumière, le costume... Il recouvre également tout le processus de création et de réception ainsi que les instances impliquées : l'auteur, l'acteur, le metteur en scène et le spectateur. Enfin, l'esthétique théâtrale s'occupe du rapport du théâtre avec les autres arts : cinéma, musique, peinture...²⁸. De cette définition, je conserverai surtout les rapports du théâtre avec les autres arts, et en particulier l'art de la peinture. C'est sur le terrain de l'« esthétique de la mort », notamment à travers l'influence

²⁶ « Dans le registre littéraire, on souvent dit que les écrivains comme Charles De Coster ou Emile Verhaeren écrivaient en français mais pensaient en flamand » : De Coster Michel, *Les enjeux des conflits linguistiques, Le français à l'épreuve des modèles belges, suisse et canadien*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.65

²⁷ Roland Beyen, 1971, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, Bruxelles, Palais des Académies, p. 140

²⁸ Catherine Naugrette, *Parcours de L'esthétique théâtrale*, Nathan université

des tableaux de maîtres flamands, que le rapprochement entre les œuvres de Ghelderode et celles de Jan Fabre est le plus intime.

Ce rapprochement est étudié à travers le corpus²⁹ suivant. Parmi les pièces de Ghelderode ont été retenues les plus caractéristiques d'une obsession de la mort :

- *La mort regarde par la fenêtre* (1918)
- *Le cavalier bizarre* (1920)
- *La mort du docteur Faust* (1925)
- *Trois acteurs et un drame* (1928)
- *Sortie de l'acteur* (1930)
- *La balade du grand macabre* (1934)
- *Mademoiselle Jaire* (1934)
- *La farce des Ténébreux* (1936)

S'agissant de Jan Fabre, figurent dans mon corpus³⁰:

- *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984)
- *L'Ange de la mort* (1996)
- *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* (1996)
- *Je suis sang* (1997-2001)
- *L'histoire des larmes* (2005)
- *Requiem für eine Metamorphose* (2006-2007)
- *Another sleepy Dusty Delta day* (10 mars 2008)

Les dates de création de ces œuvres montrent immédiatement que les périodes de production sont distinctes. Néanmoins ces dates peuvent conduire à des erreurs d'appréciation quant à la durée de gestation d'une œuvre, car les dates d'écriture des pièces de Ghelderode sont incertaines ; par exemple, la rédaction de *Sortie de l'Acteur*, qui aurait eu lieu de 1933 à 1935 d'après le site de La Fondation des Amis de Ghelderode³¹, est datée de 1930 par l'auteur lui-même. Pour ce qui est des dates des œuvres de Fabre elles indiquent, de façon plus fiable, les moments de création pouvant aller d'une simple journée (*Another sleepy...*) à quelques années (*Je suis sang*).

Précisons pour terminer que différents éléments d'analyse, titres, personnages, tableaux, etc., sont utilisés de façon à la fois spécifique et fragmentaire. L'utilisation de ces éléments cherche à

²⁹ Les titres seront fréquemment abrégés dans les notes de bas de page : *La Balade...* pour *La Balade du Grand Macabre*, *Another...* pour *Another Sleepy dusty delta day* etc.

³⁰ Sa production est bien sûr en cours de formation : l'artiste travaille actuellement sur un spectacle de 24 heures dont la première sera jouée à Berlin en juin 2015

³¹ http://www.ghelderode.be/site_000099.html

établir une progression, d'une composante minimale vers une composante maximale. Il s'agit d'une approche constructive, et plus précisément selon Vigotsky, d'une *progression en spirale*³². En quoi consiste ce type de progression? Elle consiste à revenir sur les éléments observés sous des angles différents, et dans le mouvement d'une spirale concentrique, permettant un élargissement croissant depuis les considérations minimales jusqu'aux considérations maximales ou simplement élargies d'une même donnée. En appliquant ce type d'approche dans la première partie le Chevalier, par exemple, est perçu en tant que figure (littéraire, c'est à dire un être de papier ayant cependant ses accointances avec l'esthétique) ; puis dans la deuxième partie, le Chevalier est considéré en tant que personnage, autrement dit en tant qu'entité dramaturgique ; et dans la troisième partie, il est considéré en tant qu'unité esthétique, dans le sens où sa présence visuelle peut se rattacher à la figure du double ou de l'unique. Il en est de même pour le monologue : il est en partie observé en tant que procédé tout d'abord d'écriture, en tant que ressort dramaturgique par la suite, et enfin, en tant qu'attribut de l'esthétique. Les différentes étapes par lesquelles les objets d'analyse sont peu à peu morcelés pourraient sembler quelquefois éloignées de la théâtralité. Or, les analogies avec des images de la littérature médiévale, de la littérature en général et de la peinture primitive, classique et romantique, ne sont jamais vaines : elles autorisent une connaissance plus exacte de l'imaginaire des deux artistes, et favorisent une meilleure compréhension de leur œuvre, par le biais de l'univers culturel qui les porte. Tout en demeurant une façon d'organiser un développement, peut-on dire de ce type de progression, allant du plus tangible constituant théâtral au plus immatériel, qu'il est en harmonie avec le traitement d'une théâtralité de la mort ? Nous l'espérons en tout cas.

³² Issue des théories d'apprentissage et des sciences cognitives, spécifiques à la didactique des langues, ce type d'apprentissage consiste à revenir sur les données antérieurement acquises, pour les reprendre de façon soit approfondie, soit élargie : « 'il ne s'agit pas d'imposer à l'élève un rigide cadre de concordances, mais de lui donner des moyens d'orientation, en mettant à sa disposition des références utiles reliées entre elles par un réseau de relations de toute nature, réseau souple, d'abord simple, progressivement plus complexe. Par rapport à ce système de références, l'élève placera en perspective les connaissances qu'il a déjà acquises et il ordonnera utilement celles qu'il va acquérir'. Cette citation suggère en outre la prise en compte de plusieurs concepts centraux du modèle piagétien, la double dynamique de l'assimilation-accommodation tout d'abord, et celle qui lui est intimement liée de la complexification progressive des schèmes, qui conduit à privilégier une progression en spirale de l'apprentissage. L'apprentissage ne peut s'appuyer que sur le "déjà-là", les représentations déjà construites par le sujet, représentations qui, si elles se révèlent insuffisantes ou même erronées, ne seront pas remplacées par de nouvelles structures plus précises, mais progressivement modifiées, affinées, complexifiées pour s'adapter aux données problématiques. Ce choix d'une progression en spirale est d'ailleurs clairement affirmé aussi bien dans les textes officiels pour le collège publiés en 1995 que dans les nouvelles instructions pour le lycée » -

Ce système de progression tient compte également des connaissances acquises dans les générations antérieures. Université de Pau et des Pays de l'Adour, Entre didactique et psycholinguistique, l'activité en classe de langue : quel rôle pour la problématique énonciative ? Danielle Vergnes-Chini, p.15 - <http://acedle.org/IMG/pdf/DChiniHDR.pdf>

Première partie

LITTERATURE DE LA MORT

Littérature de la mort,

Introduction

Pour étudier les extraits littéraires d'une abondante production, pour les deux auteurs de théâtre, il faut considérer les antinomies qui séparent les créations de l'un et de l'autre, avant d'en proposer des rapprochements s'avérant peu probables au départ, mais constructifs et concordants à l'arrivée.

Les différences, fondamentales entre les deux artistes, tiennent surtout au fait que Ghelderode reste un auteur et non un metteur en scène – quoiqu'il ait pu participer à la mise en scène de certaines de ses pièces -, alors que Jan Fabre est plasticien, chorégraphe, auteur, et, en particulier, metteur en scène de ses propres pièces de théâtre. Aussi cette approche « tri dimensionnelle », littérature/dramaturgie/esthétique, ne semble pas appropriée au travail de Jan Fabre ; son processus créatif reste ancré dans les arts plastiques, en tant que médias artistiques témoignant de son double attachement au domaine de la pensée et au domaine de l'anatomie : il utilise le dessin comme un modèle de pensée, en lien avec la partie inconsciente du cerveau. Cependant, étant donné que son travail d'auteur paraît quelque peu repoussé aux marges de sa production, il m'a semblé pertinent de le ré évaluer, en montrant que son écriture, excepté, entre autres, pour *Le Pouvoir des folies théâtrales*, peut aussi entrer dans la genèse de l'œuvre, avant même sa réalisation scénique.

Plutôt que d'élaborer sa création théâtrale à partir du texte, Fabre l'élabore en effet à partir de dessins et tableaux, primitifs et classiques, et d'autres médias : « Le texte devient moins prépondérant ou même disparaît au profit de l'imagination visuelle et auditive du metteur en scène»³³. De plus, chez lui, si les aspects génétiques de l'œuvre n'ont que peu de rapport avec ceux que l'on décèle dans les créations de Ghelderode, les « finalités » de ses réalisations théâtrales sont aussi très éloignées de son prédécesseur.

³³ Luk Van den Dries, *The didascalie imagination*, conférence du 21.06.2013, colloque Esthétique et idéologie, Université d'Avignon. *The text becomes less prominent or even disappears in favor of the visual and auditory imagination of the director*

Cette partie a pour objectif de s'interroger sur la question suivante : y a-t-il, chez « le poète dramatique »³⁴ Ghelderode et le plasticien Jan Fabre, une écriture propre au domaine de la mort ? Aussi dans l'ensemble, ce sont plutôt des extraits de textes qui admettent ou illustrent mon propos. Pour traiter cette question j'analyse en effet du corpus, certains des titres, adéquates au champ de la mort, et divers aspects s'attachant à leur littérature³⁵, parmi lesquels on peut désigner des figures, majeures et mineures, tels le chevalier, le saint, l'ange ou certains animaux. Ensuite des éléments linguistiques, donnant lieu à une étude lexicale, syntaxique et stylistique, intitulée « l'analyse des microstructures » (quoique les figures de style puissent être macro structurales), cherche à vérifier si les ressources et les apparats de la mort sont aussi de nature textuelle. Il va sans dire que ce type de recherche empiète d'emblée sur le deuxième axe de ma rédaction, dans lequel les éléments littéraires sont constitutifs de l'élaboration dramaturgique. D'ailleurs cette superposition entre l'étude littéraire et l'étude dramaturgique se prolonge précisément avec l'analyse des macrostructures de l'écriture théâtrale des deux écrivains, telles le dialogue, le monologue, la mise en abîme etc. faisant l'objet de la rubrique suivante dans ma première partie. Or, ces macrostructures, autant que possible, sont perçues d'un point de vue discursif et non dramaturgique. Enfin, pour élargir davantage le champ de ces théâtralités, c'est à la confrontation des genres théâtraux que la littérature de la mort se mesure, de façon à observer si certains genres se prêtent davantage à la thématique et à la représentation de la mort. Toute au long de ce travail, les processus de création sont quelquefois abordés de façon spécifiquement et potentiellement littéraire, en commençant par l'observation de quelques titres, sous leurs aspects contextuels, herméneutiques, et esthétiques, dans l'objectif d'étudier les caractères (potentiels) de la mort. La liste de ces titres figure dans l'introduction consacrée aux titres de chacun des auteurs.

1- Le titre et la naissance d'une pièce de théâtre

Avant d'observer certains titres de mon corpus et d'en étudier les contextes de création et les connotations littéraires, esthétiques, voire symboliques, voyons pour chacun des deux auteurs en

³⁴ Ghelderode tenait à ce qu'on l'appelle ainsi, propos recueillis le 16.07.2013 auprès de Jean-Paul Humpers, metteur en scène et fondateur des La Fondation des amis de Ghelderode

³⁵ Ces aspects sont classés dans la deuxième rubrique de la littérature de la mort, ce qui peut paraître étrange par rapport à la présentation des auteurs et de leur contexte de création placé à la suite de l'analyse des titres. Or, cette première analyse inaugure ce travail parce que le titre est la première chose que l'on perçoit d'une œuvre.

quoi l'importance du titre s'enracine dans la réalisation de la pièce de théâtre, et dans un positionnement identitaire si l'on peut dire.

1.1 Le titre est-il une finalité justifiée par la création de l'œuvre théâtrale ?

La genèse, l'archivage, la façon dont la pièce est « conservée » en rapport avec la genèse de l'œuvre, avec la critique s'établissant autour de l'œuvre, la théorie théâtrale : quelques observations autour du titre et de la génétique.

Le titre pose d'abord le problème de l'identité de l'œuvre, et subsume bien les questions de sa genèse de son archivage : comme pour tout type d'œuvre, une pièce de théâtre « existe » en partie grâce à son titre et se répertorie par auteur, par genre, d'après son nom (son titre), etc. Le titre peut aussi orienter l'avenir d'une œuvre, qui entre éventuellement dans « le répertoire » ou dans « la création ». En cela, l'on peut se demander si la genèse d'une œuvre est inséparable de son aspect définitif, et si le titre est une marque identitaire. Ensuite, le titre peut évoquer la notion du genre – ce qui est prégnant chez Ghelderode avec *La Farce des ténébreux* par exemple -, alors que cette notion elle-même est souvent établie dans des théories théâtrales. Ma question de départ semble adéquate quand « l'approche génétique souligne la fragilité du modèle d'œuvre « achevée », quel que soit le domaine artistique concerné »³⁶, et - pour ce qui est du théâtre, c'est dans la représentation que l'idée de modèle se dérobe, alors qu'elle reste, quoi qu'il en soit, toujours attachée à son titre tel un repère immuable -. Or, cette question peut paraître inadéquate également, quand « ce travail généalogique de préparation, les phases de construction de la mise en scène, les recherches menées par l'acteur sur son texte, et les hésitations, ce qui est effacé, les choix et les découvertes générés par le travail collectif sont fondamentaux pour comprendre la représentation »³⁷

Par ailleurs, en travaillant à présent sur le texte des pièces, en premier lieu sur leurs titres, l'on ne peut parler du patrimoine immatériel propre aux processus de création scénique, dont la conservation s'est répandue à « l'initiative d'un collectionneur-bibliophile, passionné de

³⁶ Almuth Grésillon, 2010, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, p.20

³⁷ Josette Féral, Theatre Research International / Volume 33 / Special Issue 03 / October 2008, pp 223-233
DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S0307883308003933> (About DOI), Published online: 08 September 2010
« this 'genealogical' work of preparation; the phases of the staging's constructive work; the research carried out by the actor on his or her text; and the hesitations, erasures, choices and discoveries generated by a collective work are fundamental to comprehending the representation »

spectacle, Auguste Rondel (1858-1934), banquier d'origine marseillaise, dont la collection constitue aujourd'hui le noyau fondateur du département des Arts et spectacles de la Bnf. Sa préoccupation essentielle ? Préserver et réunir l'avant, le pendant et l'après de la représentation. »³⁸. Son intervention est conséquente puisque, entre autres, elle a contribué à « affiner la critique dramatique qui devient un genre littéraire en soi »³⁹ ; ceci a pu favoriser la fondation de théories théâtrales, telles qu'elles commencent à se formuler avec *Le théâtre et son double*, alors que « la notion de théâtralité comme concept est une préoccupation récente qui accompagne le phénomène de théorisation du théâtre au sens moderne du terme »⁴⁰. C'est dans un sens analogique à la naissance de l'œuvre que sa genèse se rapproche de la création de son nom. Le titre de l'œuvre évoque un univers propre à son auteur, et quelquefois propre à un contexte de création.

1.2 Le titre a-t-il aussi une vocation « administrative » dans la mesure où il constitue l'identité d'une pièce de théâtre ?

Des aspects touchant à la genèse et à l'archivage de l'œuvre, il existe aussi des raisons « administratives » voire identitaires poussent à l'observation des noms. En cela mon étude met en lumière, d'une part, des différences essentielles chez les deux auteurs flamands, et d'autre part des mécanismes aux effets quelquefois mortifères dans la création de l'œuvre, ou aux effets quelquefois énergétiques, même s'il s'avère paradoxal d'entrevoir une théâtralité de la mort sous cet angle.

Ces titres seront tout d'abord analysés, avant les extraits de textes, parce qu'ils constituent les composants les plus visibles du matériau à étudier. En étant, comme on l'a vu, l'élément indispensable à la reconnaissance d'une œuvre, le titre en signifie et en prouve l'existence. Pour une pièce de théâtre, dont le nom se trouve annoncé, affiché par les rues, dans les revues, les journaux et autres médias de masse - radios, télévisions, Internet – le titre concentre une information, un parti pris esthétique, identitaire et quelquefois idéologique. C'est ainsi que l'étude du titre est éclairante ; d'autant que sa construction est minutieuse : selon Jan Fabre, le titre est réalisé pour ainsi dire comme une installation, avec un choix si méticuleux des mots utilisés que leurs contiguïtés se rapprochent de l'art plastique⁴¹.

³⁸ Almuth Grésillon, 2010 : *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, p.90

³⁹ *Ib.* p.90

⁴⁰ Josette Féral 2011, *Théorie et pratique du théâtre*, Paris, L'Entretemps

⁴¹ « Quand je choisis un titre, cela s'apparente pour moi à la création d'une installation : c'est comme si je faisais une

Pour aller plus loin dans cette justification et pour la situer dans mon domaine de recherche, si la naissance du théâtre repose sur une mort, celle de Dionysos, la naissance d'un être humain est légitimée par son identité qui constitue son état civil : quand la naissance de la Tragédie nécessitait le nom d'un dieu, la naissance d'une pièce de théâtre nécessite aussi un nom, sous la forme du titre. Enfin, dans une telle recherche sur la théâtralité de la mort, qui s'introduit par une sorte d'onomastique, comment parler de la mort sans parler de la naissance ?

1.3 L'analyse des titres de Ghelderode

L'analyse des titres du corpus ghelderodien ne peut quelque fois se séparer de la genèse de l'œuvre, ni de son contexte de création; aussi, ce travail, concernant les œuvres de Ghelderode, dépasse quelquefois le strict cadre de la linguistique pour déborder sur celui de l'esthétique. Les pièces concernées par cette rubrique sont *La Mort regarde à la fenêtre*, *Le Cavalier Bizarre*, *La balade du Grand macabre*, *Trois acteurs et un drame* et *Sortie de l'acteur*.

1.3.1 *La mort regarde à la fenêtre*

La mort regarde à la fenêtre, datant de 1918, est la première pièce qu'il écrit. Œuvre de jeunesse, évoquant d'emblée l'esprit romantique dont elle est imprégnée, elle « est destinée à illustrer une conférence qu'il donne sur Edgar Poe »⁴². D'ailleurs, son décor est également inspiré de l'écriture du poète, au point qu'Éric Lysœ l'a rapproché « de celui que décrit Poe, dans *Ombre* »⁴³. Mais cette pièce « était autre chose qu'un texte écrit en quelques heures pour servir d'illustration à une conférence : elle était le véritable début d'un auteur dramatique »⁴⁴.

Ce titre de Ghelderode, *La mort regarde à la fenêtre*, est sujet à de multiples interprétations, du fait de la métaphore qu'il contient et qui pourrait s'apparenter à un tableau dont le sens est elliptiquement défini. À l'image d'une peinture romantique, dans ce titre antinomique, la mort est vivante et dotée de sensation. S'agit-il d'une allégorie ? L'absence de majuscule au mot « mort » semble dire que non. Mais il faut poser la question. Avec sa position de « quelqu'un » qui « regarde à la fenêtre », elle semble attendre quelque chose : un changement de décor dû à

sculpture avec des mots. Depuis les tous premiers, mes titres ont toujours contenu à la fois le passé et le présent. Ils recèlent toujours un double motif ainsi qu'une expression en miroir », Jan Fabre, Interview du 27.11.13, TG2 Gennevilliers, Paris.

⁴² Jean-Paul Humpers, http://www.ghelderode.be/site_000004.htm

⁴³ Jacqueline Blancart-Cassou, *Michel de Ghelderode, Théâtre oublié*, Paris, Champion, 2004, note p.20

⁴⁴ Beyen p.119

l'illusion du théâtre ou aux saisons qui transforment le paysage, la venue de quelqu'un prêt à la rejoindre dans son monde ténébreux et pourtant ouvert sur la vie par l'intermédiaire de la fenêtre ?... À moins que son rôle ne soit totalement inversé du fait de son regard: elle serait alors un être encore vivant auquel le spectateur ou le contemplateur de ce tableau imaginaire peut s'identifier: un être qui perçoit, au-delà de la fenêtre, l'existence d'un autre monde; ou même encore elle serait un être bientôt atteint par la mort, dans la phase de cette métamorphose ultime ou de cette métamorphose générée par la mort⁴⁵ et sur le point de se laisser envahir par cet état de non être, mais qui contemple encore le monde des vivants.

Développant une aptitude à la rêverie, que le romantisme et le baroque partagent, ce premier titre dans les créations de son auteur et dans la liste de ce corpus, entraîne des considérations enracinées dans la biographie de l'écrivain: il est né dans la période romantique et son inspiration y est apparentée. Enfin, le rapport entre le contenu de la pièce et son nom permet d'interpréter le titre. Une duchesse fait préparer un buffet pour des hôtes fantômes dans un Palais du XVIII^e siècle ; au fils de cette réception, les ombres et mouvements d'air circulant par la fenêtre, laissent supposer que le défunt mari de la princesse est certainement présent. En cela, il pourrait être lui-même la mort et regarder par la fenêtre de la chambre. Le titre, le décor et l'ambiance fantastique de cette œuvre s'apparentent au romantisme noir.

1.3.2 *Le Cavalier Bizarre*

Cependant, les deux titres suivants, *La balade du Grand macabre* et *Le cavalier bizarre*, au premier abord sont liés, de façon lexicale et allégorique, à l'imagerie du Moyen Âge. En effet, le « cavalier bizarre » n'est autre que la personnification de la mort elle-même au XIV^e siècle. L'histoire de l'art l'a répertoriée « à cheval dans la fresque de Karlstejn en Bohême (1357) ou dans le jeu de cartes de Charles VI (1392) »⁴⁶. Or, même au XIV^e siècle, cet emblème n'était pas nouveau car, dans l'*Apocalypse* datant du premier siècle, Saint Jean rapporte les messages des sept anges et ses visions: « Je vis paraître un cheval pâle, et celui qui était monté dessus s'appelait la Mort, et l'enfer le suivait ; et le pouvoir lui fut donné sur les quatre parties de la terre, pour y faire mourir les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes sauvages »⁴⁷. Récupéré par les contemporains de Ghelderode, le thème du cavalier macabre est aussi repris par la peinture surréaliste : « *Femme-cheval paranoïaque* de Dali a été exposé pour

⁴⁵ « La mort est le père de la métamorphose » Jan Fabre 2008, *Requiem pour une métamorphose*, Paris, L'Arche

⁴⁶ André Corvisier, 1998, *Les danses macabres*, Que sais-je, PUF, p.10-11

⁴⁷ Apocalypse de Saint Jean, traduite par le Maître de Sacy, Paris, Burins et Bois de Krol, MCMLIV, chap.VI, p.18

la première fois dans le foyer du Studio 28⁴⁸ à l'occasion de la projection du film de Buñuel et Dalí *L'Âge d'or* (28 novembre-3 décembre 1930) »⁴⁹. Suite à cet événement aux enjeux anti patriotiques et anti cléricaux, des représentants du fascisme vandalisent la toile du cinéma et celle du peintre. De ce fait, Dali réinterprète le sujet apatride et inconditionnel de la mort ou du passage de la vie à la mort, dans de nouvelles peintures : *Cheval surréaliste-femme-cheval* en 1933, *Le chevalier de la mort* en 1934, et *Le Cavalier de la mort* en 1935. Quant à lui, Ghelderode a écrit sa pièce *Le cavalier bizarre* vers 1924. Parmi ses contes, « le plus ancien est le conte daté de 1924 et publié en 1925 sous le titre *La Mort équestre* ; il reparaitra quelques années plus tard intitulé désormais comme la pièce *Le Cavalier Bizarre* »⁵⁰. Elle a été publiée en 1952 par Gallimard, et a été jouée en 1953 à Paris par la Compagnie Roger Jourdain⁵¹.

Aussi, par l'observation du simple nom de sa pièce, des correspondances entre le Moyen Âge et la période romantique s'établissent, quoique les frontières temporelles de ce mouvement paraissent quelquefois extensibles : « Il y a un mouvement romantique qui commence à partir de la fin du XVIII^e siècle et qui se développe jusqu'à maintenant sans interruption »⁵² ; d'autant que la récente exposition⁵³ au Musée d'Orsay, *L'ange du bizarre, le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, s'accorde à découper ce mouvement en trois temps : le romantisme 1780-1830, le symbolisme 1870-1910, et le surréalisme 1920-1960.

1.3.3 *La balade du Grand macabre*

C'est également ce que l'on constate avec l'examen du titre suivant. La « ballade », dans *La balade du Grand Macabre* que Ghelderode se plaît à écrire avec un seul « l » - faisant un jeu de mots entre la forme poétique et la promenade que le Grand Macabre accomplit⁵⁴ -, est un poème à forme fixe de la fin du Moyen Âge⁵⁵ ; mais, il traverse les époques puisqu'il est également chanté par les romantiques. Soulevant des aspects plus symbolistes de la poésie – dans *Ballade à la lune* par exemple -, la période romantique réhabilite en effet ce genre médiéval. Dans sa

⁴⁸ Paris 18^e arr.

⁴⁹ <http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?t=25607>

⁵⁰ Jacqueline Blancard-Cassou *L'Activité créatrice de Michel de Ghelderode*, p. 60. Dans une note, elle précise que ce conte devait constituer un épisode de *L'Homme à la moustache d'or*, roman publié en 1988 dans *Berenice* n° 23-24 (Rome)

⁵¹ http://www.ghelderode.be/site_00006c.htm

⁵² C'est ce qu'a déclaré Michel Butor en 1962 à un critique américain : Henri Peyre in *Encyclopedia Universalis*, Paris 1996, « Romantisme » p.194

⁵³ Terminée le 09 juin 2013

⁵⁴ Quoique qu'il se fasse en réalité « baladé » par ses pairs puisqu'il est la dupe de Goulave et Videbolle

⁵⁵ « Elle a été le genre de cour par excellence [...] dans le cadre des situations courtoises [...]. Elle a été la forme favorite de la représentation du théâtre intérieur des sentiments personnifiés, du dialogue, du débat ». J.-P. De Beaumarchais, D. Couty, A. Rey : *dictionnaire des littératures de langues françaises*, Paris, Bordas, 1994, p. 129

forme plus ancienne, il est caractérisé par l'ambiguïté et la discontinuité ; « le texte se donne comme haché, coupé, suspendu »⁵⁶ dans les ballades du *Testament* de Villon notamment. Il faut dire que sa poésie est « celle de la décomposition – du cadavre, comme du texte »⁵⁷. Nul doute que ce poète et ce mode poétique aient inspiré Michel de Ghelderode, en particulier pour la création du titre de sa pièce : *La balade du Grand Macabre*. Concernant la création du personnage « Grand Macabre », héros et anti héros par excellence, un développement consacré à son inspiration, aux sources de la danse macabre, se trouve dans la deuxième partie.

Au-delà des accointances, entre l'écriture du poète et le romantisme, que les analyses de ces premiers titres ont suggéré, *La balade du Grand Macabre*, dans le corps de son texte, est qualifiée par la critique de « baroque ». Cette fois dans la dernière partie, à propos de l'esthétique de la mort. Je reviendrai sur ce point dans la troisième partie.

1.3.4 Trois acteurs et un drame et Sortie de l'acteur

Les titres suivants, *Trois acteurs et un drame* et *Sortie de l'acteur*, sont métaphoriques de la mort. En se jouant des registres du langage théâtral et du langage quotidien, l'auteur convoque la mort de façon lexicale. En effet, dans le premier, le « drame » dont il est question, ne signifie en aucun cas le « drame » selon Aristote⁵⁸ ou Sarrazac⁵⁹. Il signifie au contraire, comme c'est le cas dans un langage oral et courant, un événement marquant telle que la presse peut le décrire, en l'occurrence une mort. Par contre, dans le second cas, la *sortie de l'acteur* est à mi-chemin entre le monde du théâtre et celui de la réalité, non pas par son champ lexical mais par sa portée emblématique: il s'agirait ici, sous le titre d'une « sortie » théâtrale, d'une sortie de la vie, mais de la vie réelle et non théâtrale; autrement dit de la mort, celle d'un acteur de la compagnie du Théâtre Populaire Flamand, dirigée par Johan de Meester. Cependant, cette transposition de la mort de l'acteur Renaat Verheyen survenue en 1930, dans le titre et le sujet de la pièce de Ghelderode est controversée. La rédaction de *Sortie de l'acteur* est datée par l'auteur à 1930⁶⁰. Il aurait par ailleurs écrit la pièce *Pantagleize* en 1929 à l'intention de Renaat Verheyen qui la met en scène le 22 avril 1930 à Saint-Trond dans le cadre du *Vlaamsche Volkstooneel*⁶¹. Verheyen y joue également le rôle principal. Or, le 21 octobre 1930, il décède à l'âge de 26 ans :

⁵⁶ Jacqueline Cerquiglini-Toulet : « François Villon » in *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1996, p. 667

⁵⁷ *Ib.* p.667

⁵⁸ « représentation non par la narration mais par l'action », Sarrazac 2005 : *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé Poche, p. 73

⁵⁹ *Ib* « le drame absolu peut rendre sensible à une hybridation de l'épique et du dramatique » p.74

⁶⁰ http://www.ghelderode.be/site_000099.htm

⁶¹ Théâtre Populaire Flamand ou VVT

La lutte du mourant, dans son délire avec les personnages ghelderodiens qu'il créa (Franciscus dans *Image de la vie de Saint François d'Assise*, Judas dans *Barabbas*, *Pantagleize*), frappe Michel de Ghelderode qui ébauche cet hiver là *La Mort d'un acteur* qui deviendra *Sortie de l'Acteur* et trouvera sa forme définitive en 1938-39.⁶²

Selon d'autres sources, si cet événement aurait en effet influencé la création de la pièce, il ne l'aurait pas déterminée.

S'il est possible que Renaat Verheyen ait joué un rôle dans la genèse de *Sortie de l'acteur*, il est douteux que la pièce ait été commencée « sous le coup de la disparition de Verheyen » : l'auteur avait pour ainsi dire rompu avec son ancien interprète dès le mois de mai 1930, et l'œuvre ne fut pas écrite en 1930, ainsi que le prétendent les éditions, mais entre le 26 janvier 1933 et le 4 décembre 1935.⁶³

Quoi qu'il en soit, que l'auteur ait utilisé ce funeste événement pour justifier la genèse de sa pièce ou que sa pièce soit seulement inspirée par lui, il n'en demeure pas moins que la scène de théâtre est métaphorique de la scène de la vie, ou plus simplement que le théâtre est la métaphore de la vie. Sortir de la vie par le biais de la sortie de la scène reviendrait à sortir du théâtre par le biais de la mort. On est dans l'esthétique baroque du *theatrum mundi*. Serait-ce pour entrer dans un autre type de vie ? En fait, en quittant le rôle illusoire et théâtral, il s'agirait, grâce à la mort, d'entrer dans une réalité autre, qui, de nature spéculative, ne peut ici se qualifier. Cependant, en dehors des questionnements et hypothèses qui naissent autour d'une recherche, il faut bien avouer que l'apparence des titres de Ghelderode démunie des connaissances liées au contexte de création, s'avère plutôt traditionnelle; surtout dans la mesure où les sous-titres indiquent la catégorie théâtrale de chaque pièce, fut-ce de façon trompeuse, ainsi que l'étude des genres le révèle à la fin de cette première partie.

Pour conclure sur l'aspect figé des titres de Ghelderode, il faut préciser que c'est la construction même de ses titres qui oriente la vision que l'on en a: quand il nomme sa pièce par le nom d'un personnage (*Barabbas*, *Le Cavalier Bizarre*, *Mademoiselle Jaire...*), et c'est souvent le cas, il amène le lecteur à « construire sa "fable" à partir de ce personnage d'emblée privilégié »⁶⁴. Mais si ce type de désignation enferme l'œuvre dans une détermination plus ou moins immuable, par une sorte d'étiquetage muséal, en apparence tout au moins, il convient de se demander si ce n'est pas davantage par des aspects identitaires, qui consigneraient l'œuvre à telle ou telle appartenance littéraire ou artistique : si la pièce portant le nom d'un personnage mort ou

⁶² Pol Vandromme, *Michel de Ghelderode*, La Flandre espagnole, p.107, books.google.fr/books?isbn=2825115150

⁶³ Roland Beyen, *Ib.* p.247

⁶⁴ Christian Biet, « L'épreuve du titre » in *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris Gallimard, 2006, p. 593

personnage de la mort, donne à l'œuvre une apparence inanimée, par la figuration que le titre évoque d'emblée, l'esthétique pourrait elle aussi être figée comme la mort. Or, il n'en est rien : chez Ghelderode les renversements carnavalesques dénaturent aussi vite ce qui paraît immuable. La suite des analyses va le montrer à maintes reprises, déconstruisant ce qui paraît construit au départ. Les apparences inhérentes à la production du poète font d'une part que son travail a pu être étiqueté de façon approximative et catégorique (ce qui n'est pas convenable à son théâtre de la mort dont les frontières ne sont pas délimitées) ; d'autre part il n'est pas toujours facile d'entrer dans son œuvre dont les richesses se révèlent peu à peu, sous l'effet d'un mouvement non perceptible au premier abord.

Par la suite nous verrons si les deux auteurs flamands s'accordent aux sources de modèle exemplaire. Rien n'est moins sûr. De plus, les titres de Ghelderode, et à plus forte raison les sous-titres, préfigurent la forme fixe du genre théâtral dans lequel l'auteur a choisi d'inscrire sa pièce, telle *La mort du docteur Faust, Tragédie pour le Music-Hall en un prologue et trois épisodes*⁶⁵. De son écriture ainsi orientée par un choix délibéré, reste à savoir si c'est par volonté de répondre à une commande, un souci de correspondre à une norme ou au contraire de la transgresser, par la volonté démiurgique de créer un monde mortuaire dans un style au service du macabre ou au service de la vivacité du macabre. Dans ce dernier cas, l'éclat du mortuaire, pourrait-il désagréger l'austérité ? De quelle la façon le renversement se produirait-il ? C'est ce que l'analyse du corps du texte tentera plus tard d'établir.

1.4 L'analyse des titres de Jan Fabre

À l'inverse de Ghelderode qui choisit des titres hantés par la mort et explicites quant au contenu de sa pièce – le nom de la pièce est celui du personnage principal par exemple on l'a vu -, Jan Fabre les choisit avec un souci de plasticien. Cherchant ainsi à réaliser une œuvre à la fois linguistique et sculpturale, il conçoit des titres touchant l'imaginaire dans une ambiguïté qui, de prime abord, se manifeste : un titre tel *L'Histoire des larmes*, fait-il référence à une histoire poétique ou scientifique ? S'agit-il d'une histoire féerique ou ordinaire ? Philanthropique, misanthropique ?... Convoquant une invisible part de soi-même, comme dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* et *Je suis sang* où une forme de dialogue entre le corps et la conscience du corps s'établit, ses titres sont nourris de dialectiques entre culture rock et savante, artistique et

⁶⁵ Michel de Ghelderode, *Théâtre V*, Paris Gallimard, 1957, p.207

populaire. Ils déclenchent une série d'interrogations et de vastes possibilités d'interprétations, souvent de par la richesse des références qu'ils sous-tendent et de par l'impulsion créative dont ils font preuve. La liste des titres retenus dans le sens des observations préliminaires est la suivante : *Another Sleepy Dusty Delta Day*, *L'Ange de la mort*, *Je suis sang*, *L'Histoire des larmes*, *Requiem für eine Metamorphose*

1.4.1 *Another Sleepy Dusty Delta Day*

Another Sleepy Dusty Delta Day, est à la fois le titre d'une solo performance créée pour Ivana Jozic, et le nom de la chanson, qui, telle une litanie, est reprise par l'actrice de façon répétitive dans cette même performance. S'il est question d'un suicide dans cette œuvre, son titre n'y fait allusion que de façon très lointaine. Il évoque par contre la fuite inéluctable du temps dans son découpage illusoire sous la forme des journées qui se succèdent indéfiniment ; c'est ce que suggère le déterminant « *Another* ». Mais ces journées apparaissent sous la coloration d'un spleen baudelairien, poussiéreuses et brumeuses⁶⁶, comme si la vie ne s'y exerçait qu'à travers la vague impression d'une vision, d'un tableau impressionniste ou d'une image aux effets d'étouffements, dû la poussière qui est encore, et une fois de plus, présente aujourd'hui : *Another sleepy dusty delta day*. Aussi, la recherche du souffle – principe de vie depuis l'antiquité⁶⁷ - à laquelle cette sensation nous invite, dénature ou renverse la fonction de la vie, dont l'objectif serait ici de sortir de cet enfermement; curieusement et inopinément, c'est grâce à la mort que cette sensation pourrait cesser, mettant fin à la sensation du temps sous la forme des journées successives, répétitives, et finalement, comme on pourrait le croire, insensées. Dans ce titre c'est l'irruption de la mort qui anéantit cette mollesse indéfinie et continue; aussi « l'action de la mort » ou l'irruption de la mort est déjà nécessaire avant même que la performance ait commencé, car elle est non seulement souhaitable pour sortir de cette morne condition, mais elle est aussi le moteur d'une volonté d'exister, telle la volonté d'Antigone, et de reprendre le contrôle de l'inconscience pour ainsi dire prédestinée à un fonctionnement constructiviste, et dans lequel les forces créatrices n'ont qu'une place mécanique.

Par ailleurs, des interprétations référentielles et culturelles sont à envisager. En effet le Delta nous y conduit. Comme il est le lieu où le fleuve rejoint la mer, son image ne fait que renforcer la présence de l'inconscient et l'idée de la mort, et donc de la naissance, dans le double motif de

⁶⁶ Delta Day est une expression de l'Américain désignant une journée chaude et brumeuse dans le Delta du Mississippi, Jan Fabre 2008, *Another Sleepy Dusty Delta Day*, Paris, L'Arche, p. 82

⁶⁷ « Un souffle au dedans les fait vivre », Virgile, *L'Eneïde VI*, 711-740, Ed. Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991, p.208

l'eau: eau primordiale, l'eau de la mer est celle de la naissance, eau mythologique l'eau du fleuve ou des fleuves est celle de la mort. Les Enfers comptent effectivement plusieurs fleuves, nommés « Acheron », « Léthé » et « Styx ». Le premier est celui « que doivent traverser les âmes pour parvenir à l'Empire des Mort »⁶⁸. Le deuxième « était devenu une allégorie, l'Oubli, sœur de la Mort et du Sommeil »⁶⁹. Le troisième est un fleuve infernal aux propriétés tantôt dévastatrices (un poison pour les hommes) tantôt magiques (donnant l'invulnérabilité à Achille), et selon Hygin il est « l'un des enfants de la Nuit et de l'Erèbe »⁷⁰.

Enfin, outre ses connotations culturelles dans un imaginaire oublié de l'inconscient collectif, il est important dans ce premier titre, que la langue anglaise ait été choisie par son auteur. Comme elle est devenue la langue véhiculaire dans une société mondialisée, ce titre original en anglais est accessible au plus grand nombre. Le caractère universel qui s'en dégage entre en résonance avec le caractère d'autant plus universel de la mort, trouvant dans la matière de ce titre une communauté de langage, par l'anglais, et de symbole, par les principes suivants: le temps qui passe, l'eau dans le Delta, le trouble de l'existence auquel nul ne peut échapper en dehors d'une félicité béatifiée, et l'invitation non pas au voyage mais à la mort inéluctable. Y aurait-il chez Jan Fabre, dans son langage à la fois plastique et verbal⁷¹ et surtout symboliste⁷², une prédilection pour les *universaux-langagiers* désignés par Chomsky⁷³? Par ailleurs la musicalité de ce titre présente une structure binaire très marquée, entre une allitération en [d] que l'on perçoit dans *Dusty Delta Day*, et une assonance en [i] dans *Sleepy Dusty*. D'après la valeur accordée aux sons, les occlusives [b] [k] [d] [p] [t] [g], suggèrent la violence, la soudaineté, la brutalité, le bruit ... Le son [d] faisant partie de cette liste, il évoque un événement imprévisible, contrariant ou émouvant, telle une rupture amoureuse ou un décès, voire les deux en même temps comme c'est le cas dans la pièce. Or, dans une perspective eurhythmiste des voyelles, le [i], par une évocation symbolique puis gestuelle dans la discipline

⁶⁸ Pierre Grimal 1951, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses univ. de Franc, p. 5

⁶⁹ *ib.* p.259

⁷⁰ *ib.* p.431

⁷¹ « Je pense que mon travail est une symbiose entre le texte et l'image », Jan Fabre, entretien du 27.11.2013, TG2

⁷² « Je suis plus connecté avec le symbolisme qu'avec le baroque ou le romantisme », Jan Fabre, entretien du 18.07.2013, festival d'Avignon 2013

⁷³ L'étude des « modèles de compétences » (langagières) et des « modèles de performances » (dans un contexte, en situation...) permettent de dégager des traits communs à toutes les langues ; c'est ce que Chomsky désigne par « les universaux du langage ». Ces universaux sont possibles grâce à une grammaire universelle, elle-même prédéfinie par l'innéisme : le processus d'acquisition du langage par l'enfant, ainsi que la complexité de ce qui est appris, ne peuvent s'expliquer que par l'hypothèse d'un équipement inné. La notion d'innéisme semble rejoindre chez Jan Fabre l'absence de barrière (« culturelle » ou linguistique) dans le système cognitif, mettant en exergue les facultés naturelles de compréhension du monde à travers une multiplicité de « langages » : langage symbolique, langage véhiculaire – l'anglais –, langage du corps...

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5411

<http://app.mam.conduit.com/getapp/CT3241952/mam.html?ctid=CT3241952>

de l'eurythmie consistant à « danser » les voyelles, se situe à l'opposé du son [d] :

Le "I", la voyelle la plus claire, a quelque chose en soi de rayonnant, de vertical. Nous le ressentons dans les mots allemands "Licht" (lumière), "Ich" (je), "Himmel" (ciel) – en français, libre, vie, pic. Le "I" est en corrélation avec le sens des mots, de même dans le mot "Mitte" (milieu). Jusque dans notre écriture le "I" a la forme linéaire. Ainsi un étirement du geste, un mouvement vertical et clair, est facile à ressentir en tant que mouvement eurythmique du "I"⁷⁴.

Irait-on jusqu'à dire que le principe de verticalité contenu dans le son [i], préfigure une chute ou une élévation de l'âme au titre d'un état désincarné de l'être par une double situation, mortelle et amoureuse? Que signifie cela ? Dans la pièce, l'auteur des lettres adressées à la danseuse s'est suicidé au moment où elle lit ses lettres. Aussi, il apparaît comme dépossédé de lui-même de par son attirance pour le suicide et la mort qui l'emporte, et comme dans un intervalle entre l'amour et le néant.

1.4.2 *L'Ange de la mort*

Le titre suivant quant à lui ne suggère pas la mort, il l'annonce explicitement : *L'Ange de la mort*. Du fait que l'ange est un messager⁷⁵, généralement il augure d'un événement, comme par exemple dans *L'Annonce faite à Marie* - l'ange Gabriel annonce l'enfant Jésus à la Vierge -. Le titre de Jan Fabre est alors porteur d'une opposition radicale, puisque l'ange s'apparente à la vie, au renouveau, et aux enfants⁷⁶, tandis que la mort s'apparente aux ténèbres, à la fin, à l'inertie d'après sa figuration classique. Or, en observant de plus près, les deux termes trouvent un fonds commun à partager : tous deux sont du domaine de l'intemporel. Cela se vérifie dans de multiples cas de figure. En effet, si l'ange n'est pas soumis au vieillissement, la mort ne peut être soumise à l'interruption de la vie (terrestre). De plus, ces deux conceptions invitent aux réflexions métaphysiques, en créant un terrain dans lequel toutes les questions religieuses et philosophiques peuvent germer. Enfin, chacune à sa façon constitue un support de pratique et une véritable source d'inspiration pour les peintres et les poètes, car elles sont du domaine de l'invisible, de l'insaisissable, et qu'elles contribuent à matérialiser les formes d'un domaine parfois sans nom, parfois nommé l'Au-delà, Les Enfers, le Paradis, l'Autre Monde etc. Y aurait-

⁷⁴ Sylvia Bardt, *Eurythmie - Art du mouvement en pédagogie et en thérapie* -

<http://apma.fr/boutique/wp-content/uploads/2013/05/Eurythmie-art-du-mouvement-extrait.pdf> :

⁷⁵ « Le terme grec *aggeloi* dont nous avons fait "anges" à travers le latin *angell*, signifie "messagers", "envoyés" ». André-Marie Gérard 1989, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, p. 76

⁷⁶ Voici la parole du Christ à propos des enfants : « Gardez-vous de mépriser ces petits : [...] leurs anges dans les cieux contemplent sans cesse la face de mon père » *ib.* p.76

il un rapport avec Lucifer, le mauvais ange, l'ange devenu démon ? Dans une terminologie chrétienne, en sachant que la mort est une punition et qu'elle a été engendrée sous l'impulsion de Diable, alors que l'ange est un messager servant Dieu et la lumière, cet ange de la mort est une entité au double visage comme c'est souvent le cas, pour ne pas dire toujours le cas, chez Jan Fabre. L'étude des personnages, dans la deuxième partie de cette écriture, évoque plus précisément la figure de ce « personnage de la mort » et de ses relations avec l'Autre monde.

L'ange de la mort annonce par ailleurs la mort sous l'apparence de « l'oiseau de la mort » dans le film *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922). De plus l'oiseau et l'ange sont assimilés dans une pièce de Ghelderode : « Les anges ces grands éperviers couvent-ils ? »⁷⁷. L'ange de la mort est le même messager, non plus sous la figure d'une fatalité surgissant de forces obscures comme chez Murnau, mais sous la figure de la conscience éclairée, dans le livre de Miguel Angel Ruiz, *Les quatre accords toltèques*⁷⁸, un ouvrage dit de développement personnel, très répandu sur l'ensemble du continent américain en particulier : « Le dernier moyen pour atteindre la liberté personnelle est de se préparer à l'initiation de la mort, c'est à dire de prendre la mort elle-même comme instructeur. L'ange de la mort peut nous enseigner comment être vraiment vivant. Nous devenons conscients qu'on peut mourir à tout moment [...]»⁷⁹. Enfin, puisque le titre de Fabre n'est pas sans rappeler le Docteur Mengele⁸⁰ qui fut surnommé « l'Ange de la mort », l'on peut dire, pour aller rapidement, que cette expression est aussi porteuse de pulsions destructrices et dévastatrices. Cependant, étant donné qu'à l'origine « l'ange est parfait, original, authentique, innocent »⁸¹, « l'Ange de la mort » se situe dans un carrefour sémiotique, renversant la figure tragique de la mort qui sonne l'appel à la connaissance ou à l'ouverture – initiation dans tous les cas -, tout en évoquant ses violences à la fois, elles-mêmes porteuses de finitudes et de reconstructions.

1.4.3 *Je suis sang, conte de fées médiéval*

Ce phénomène de l'antinomie ou de l'asymétrie se retrouve dans le titre et le sous-titre de la pièce, *Je suis sang, conte de fées médiéval*⁸², incitant à croire de concert en une réalité et en une

⁷⁷ *Mademoiselle Jaire* p. 239

⁷⁸ *The Four Agreements*

⁷⁹ L'initiation de la mort : embrasser l'ange de la mort : Miguel Angel Ruiz, *Les quatre accords toltèques, La voie de la liberté personnelle*, Trad. De l'américain par Olivier Clerc, Paris, Jouvence Poche, 2005, p.106

⁸⁰ Médecin chef SS du camp des tsiganes à Auschwitz [...] il pratique des expérimentation sur des corps vivants, dans le but de créer une race germanique supérieure. Note de l'éditeur dans *Corpus Jan Fabre* de Luk Van den Dries, p38

⁸¹ Le temps emprunté, p.377

⁸² Le développement sur ce titre tiré d'un article intitulé « Citations et références médiévales dans Je suis sang de Jan Fabre », en cours de publication dans un ouvrage intitulé *Le médiéval contemporain* sous la direction de Marie-Claude Hubert et Michèle Gally, aux presses universitaires de Provence, 2013

fable. Son analyse en révèle le mécanisme dont le paradoxe est opérant. En effet, la gravité d'un instant solennel semble avoir sonné dans l'affirmation « je suis sang », qui est elle-même paradoxale : elle comporte une déclaration anti doxographique par rapport à celle de Descartes, *je pense donc je suis*, car ce dernier place le « je suis » dans la pensée, alors que Fabre le place dans le corps, qui va pourtant se vider de son sang. Que va donc-t-il rester du corps, du « je suis » et du « je suis sang »? Cependant l'austérité initiale de ce titre, s'annihile avec son sous-titre *Conte de fée médiéval* : nous ne sommes plus dans le présent déclaratif de « je suis », nous sommes dans le passé de l'adjectif « médiéval », nous ne sommes plus dans le verbe « être », mais dans le substantif « conte ». Pour aller plus loin, nous ne sommes plus dans les possibles mutations du verbe d'état, mais dans le fondement d'un conte dont les principes sont immuables, et destinés à un public éventuellement passif dans sa réception des légendes. De plus, nous ne sommes plus dans le registre de la tragédie que connotent le sang et le sacrifice, mais dans un registre littéraire et populaire. Enfin, nous ne sommes plus dans une vérité ontologique et inéluctable, mais dans une fable qui pourrait se construire sur l'archétype, le symbole ou l'illusion liée à la légende et aux croyances qui s'y rattachent. Par l'ensemble de ces brèches, allant de la vérité à la féerie, se construisant avec l'art d'un langage imagé ou d'images langagières⁸³, le paradoxe est à son comble. En dehors de ce mécanisme - le paradoxe typique de l'univers fabrien - le titre de sa pièce ne divulgue pas d'informations par rapport à la genèse l'œuvre. C'est dans l'ensemble de sa production qu'il faut tout d'abord situer l'origine de cette création, qui est un hymne à la force vitale du sang. Les œuvres, assez nombreuses d'ailleurs, dans lesquelles l'image du sang ou le sang de l'artiste apparaissent, peuvent être consécutives à une expérience de jeunesse. Elles se succèdent de 1978 à 2008 :

– Il opère ses premières scarifications telles qu'il les décrit dans son *Journal de nuit*⁸⁴, à l'âge de vingt ans:

Je suis loin de tout comprendre, mais je ressens les choses physiquement. J'ai observé, bouche bée, les yeux avides, des maîtres anciens et méconnus qui glorifient la souffrance du Christ. Les stigmates, ces plaies béantes [...] Je voudrais faire subir des tortures à mon corps. Faire souffrir mon corps. Faire ressusciter mon corps. Afin de pouvoir, à travers ce processus de mort et de renaissance, détaché mon corps de la réalité et en faire don à l'art [...] J'ai acheté des lames de rasoir Gillette. Et dans ma petite chambre d'hôtel, je me suis tailladé le front. J'ai laissé s'égoutter le sang de ma pensée. J'en ai fait une série de jolis dessins⁸⁵.

Ici « le sang de ma pensée » est à rapprocher de Descartes. Quand le philosophe écrit « je pense, donc je suis », l'être est non seulement identifié à la pensée, mais il est identifié tout simplement. Pour Fabre, dans « Je suis sang », il n'y a pas d'identification : l'être est dans une

⁸³ Entretien avec Jan Fabre, le 27.11.12, TG2 Paris

⁸⁴ Paris, L'Arche, 2012

⁸⁵ Jan Fabre 2012: *Journal de nuit*, L'arche, p.15-16

totalité. Chez lui, le mental, voire le spirituel, semble de nature organique.

– *Sanguis Mantis* à la Polysonnerie de Lyon en 2001, met l'artiste en scène dans une carapace qui ne le protège nullement de son hémorragie, dûment programmée et destinée à la réalisation d'œuvres avec son propre sang; cette performance renvoie “une image médicalisée de l'art” avec des “blouses de médecin que l'on retrouvera aussi dans *Je suis sang*; [c'est le] collage fantastique d'une leçon d'anatomie médiévale et d'une bacchanale très actuelle”⁸⁶. En cela, cette performance résonne avec un « personnage mort sur scène », Le Chinois condamné à mort, présenté dans le deuxième axe de cette étude.

– *Sanguis Sum* 2001, exposé aussi au Louvre en 2008, nous ramène aux thèmes chers à Jan Fabre, “ le sacrifice du Christ, le sang, la mort et la renaissance” ,

à l'agneau mystique... Celui des Frères Van Eyck que j'ai découvert [dit Jan Fabre] à Gand dans la cathédrale Saint-Bavon. Ce grand polyptyque *polyptyque* est la matrice de toute mon œuvre. Citer l'agneau d'or, c'est citer le sang, en l'occurrence l'artiste sacrifié en offrande, l'artiste comme une sorte de Christ qui s'expose avec sa propre existence carnavalesque⁸⁷.

Ce motif est exploité dans la troisième partie de ma recherche, « une esthétique de la mort ».

– *Je suis sang* représenté dans la cour d'honneur du Palais des Papes, festival 2001, 2003, 2005

– *Virgin Warrior* avec Marina Abramovic au Palais de Tokyo à Paris le 14.12.04, est la rencontre de deux *boby artists* qui, ôtant leurs carapaces peu à peu, racontent l'histoire de la violence et de la rédemption du corps.

– *Je me vide de moi-même* exposé au Louvre en 2008, est un autoportrait montrant l'humilité de l'artiste par sa petite taille face à ses prédécesseurs, et sa volonté de rentrer, non sans sacrifice, dans un tableau de la tradition dont il se réclame et qui nourrit constamment son œuvre.

C'est dans une série de dessins propédeutiques, ensuite, que le processus créatif de la pièce *Je suis sang* trouve ses sources. Son titre complet, *Je suis sang, conte de fées médiéval*, rappelle toute la cruauté que les contes de fées retracent à travers les soumissions de l'homme au destin aveugle et interchangeable, s'opposant à la vitalité du sang porteur de la vie. Enfin, le titre de cette œuvre reflète une image duelle du sang : que la vision du sang soit dictée par l'impulsion du sacrifice et de la criminalité, ou par l'impulsion des mouvements et des transmissions naturelles du fluide vital, contenant l'héritage génétique et le germe de l'ardeur générationnelle, elle diffuse aussi bien l'image de la vie que celle de la mort.

⁸⁶ Jan Fabre 2003: *Sanguis/ Mantis* L'Arche, p. 8-9

⁸⁷ Jan Fabre au Louvre, *L'Ange de la métamorphose*, Gallimard, 2008, p.104-105

1.4.4 *L'histoire des larmes*

De facture plus académique en apparence, *L'Histoire des larmes* est pourtant pleine de tristesse. Les larmes surviennent généralement à la suite d'un funeste événement ou peuvent être considérées comme la réaction instinctive à un décès, ou à une circonstance plus ordinaire. De même que *Another Sleepy Dusty...*, cette pièce est liée à l'eau et surtout aux liquides corporels que désignent par métonymie les « larmes ». Comme la solo performance pour Ivana Jozic, le titre de cette pièce est aussi lié au temps, mais cette fois en raison de l'Histoire; la présence de ce terme induit un caractère solennel dans le regard que les hommes portent sur leur passé, le glorifiant, le rejetant, cherchant sans cesse à l'expliquer ou à le retenir, et à l'étudier sous la forme de témoignages, de documents, d'archives, d'éléments archéologiques et de littératures qui n'en finissent pas de préciser l'Histoire. Avec le caractère sentencieux, irrévocable ou même aveugle de l'Histoire, comme celui du destin qui dans certaines traditions « est écrit » lui aussi, témoignant de la cruauté des hommes face à la condition humaine du quotidien, les larmes sont intrinsèquement attachées à ces deux aspects de la temporalité : le passé de l'Histoire et le présent de la vie quotidienne. De plus, les larmes ont une histoire : si à travers les âges elles ne se sont pas toujours manifestées dans le même contexte social⁸⁸, elles surviennent en raison d'une histoire ou d'un événement particulier qu'elles racontent de façon muette ou suggestive. Dans tous les cas, elles agissent sur les spectateurs ou les voyeurs témoins des larmes, comme si elles entraient en dialogue avec eux et à leur insu; un dialogue dans lequel ils s'interrogent sur l'origine de ces larmes chez leur(s) pair(s), et dans lequel ils s'interrogent quant à la cause d'une telle émotion en eux-mêmes à la vue des larmes. Témoignant du passage entre l'intérieur et l'extérieur du corps, entre la présence émotionnelle et l'absence visible de la cause des larmes, les larmes nous métamorphosent et nous questionnent. Il en est de même avec la mort : elle ne cesse de questionner nos sociétés dites avancées, quand elle se manifeste à travers le corps, alors que l'origine de sa manifestation demeure souvent invisible et nous échappe. De nombreuses questions se posent induisant, sinon la recherche de réponses, une forme de dialogue. N'est-ce pas ce que nous faisons avec nos morts? À la vision d'un objet chargé d'histoire, au son ou à l'odeur familière rappelant un être cher et disparu, n'entrons-nous pas dans un dialogue intime et silencieux qui semble raviver une présence pourtant désincarnée ?

De par les petits récits que contiennent les multiples larmes s'opposant au méta récit de l'Histoire unique et aveugle parfois, le titre de Fabre est caractéristique de ce que Lyotard dit du

⁸⁸ Les empereurs romains pleuraient face au peuple, les hommes, ordinaires ou non, de nos jours ne pleurent plus en public.

postmodernisme. Par ses abondantes facettes, typiques de ce mouvement esthétique et suscitant la vivacité du regard que l'on y porte, comme pour d'autres titres de l'artiste anversoïis, l'expression *L'Histoire des larmes*, contient une pulsion de vie, dépassant non pas la mort mais l'idée que l'on se fait de la mort, si l'on s'en fait « une idée arrêtée ». L'idée de la mort en effet peut devenir créatrice et aussi féconde que des larmes agissant par transformations émotionnelles, tout en provenant d'une source émotionnelle. C'est à la suite de cela, au fil des analyses suivantes, qu'il conviendra de se demander si les liquides corporels peuvent être productifs par rapport à l'idée et à la figure de la mort, et dans quelle mesure. Sur le plan du processus créatif, alors que Jan Fabre avait déjà utilisé ses propres larmes dans ses dessins, il s'est inspiré encore une fois de ses réalisations plastiques pour la création de sa pièce, et notamment de ses dessins représentant une tortue qui nage tout en émettant un sigle relié à un symbole universel : *SOS, Save Our Soul*⁸⁹, constituant le dernier tableau de la représentation au festival 2005.

Cette universalité se trouve aussi dans la structure du titre de la pièce : « Histoire de + substantif », introduit par le déterminant « l' », donnant un caractère unique et défini au domaine dont il est question : *L'Histoire des larmes*. Avec une telle structure, l'on pourrait penser à tout autre chose qu'à une pièce de théâtre, à un titre de livre savant, d'essai ou de traité par exemple. Ce n'est pas du tout le cas bien sûr. En dépit de la portée encyclopédique de cette œuvre, visant à embrasser tous les liquides corporels en dehors du sang que l'œuvre précédente s'est « réservée » dans une sorte de diptyque avec *L'Histoire des larmes*, elle est une d'histoire plutôt grotesque et postmoderne avec des personnages disparates ; si au départ ils semblent appartenir à des mouvements littéraires divers, l'esthétique de la mort les réunira dans une tout autre dimension. Mais, avec un tel titre, on peut penser aussi au roman érotique *Histoire d'o*. Or, encore une fois, le rapprochement ne tient qu'à la structure : la relation intime qui se construit peu à peu à travers les personnages du roman n'existe en aucun cas dans la pièce de théâtre. Aussi, ce titre de Jan Fabre est plutôt inattendu comme la nature de son œuvre ; à travers les liquides corporels et les larmes qu'elle met en scène, de façon carnavalesque et sérieuse à la fois, et avec un SOS final, nous proposerait-elle un sauvetage dont le bénéficiaire (l'artiste, le théâtre, l'art, le public...) n'est pas défini ?

1.4.5 Requiem für eine Metamorphose

⁸⁹ voir ANNEXES p.391

Sauver son âme ou de se sauver soi-même, par une préparation à la mort, c'est ce à quoi semblerait nous inviter le *Requiem für ein Metamorphose*. Ce qui est tout de suite frappant dans cette dénomination, c'est l'utilisation et du latin et de l'allemand; l'un étant la langue de la *Vulgate*, des savoirs qui en découlent et de la juridiction en Europe au Moyen Âge – en France jusqu'aux accords de Villers-Cotterets⁹⁰-, l'autre, de façon schématique et partielle, du romantisme. Ensuite, ce sont les fruits d'une recherche étymologique quant à l'univers de Jan Fabre, qui donnent des indices étonnants. Voici ce que dit du mot *requiem*, *Le Dictionnaire historique de Langue Française* de Alain Rey: « nom commun (1277) du latin *requiem*, accusatif de *requies*, de *re* à valeur intensive et *quies* « calme » qui désignait spécialement chez les auteurs chrétiens, l'endroit où reposait un saint, l'autel où se trouvaient ses reliques. L'accusatif *requiem* fournissait le premier mot d'une prière catholique de l'office des morts : *requiem aeternam dona eis domine* (« donne leur le repos éternel Seigneur ») [...] Le mot désigne une prière pour le repos de l'âme d'un mort, spécialement dans l'expression *messe de requiem* (fin XIV^e S.) »⁹¹. Suite à cette première étape, je consulte le dictionnaire de latin dont les données sont véritablement éloquents par rapport au repos de l'homme, à l'état de vie et de mort, au divertissement et au repos de la terre : de la même racine que le nom féminin *requies*, le verbe « *requiesco, esci, quievi, quietum, quiescere*, signifie prendre du repos, se récréer, se divertir, reposer (dans la tombe), se reposer (en parlant de la terre) »⁹². Et chez Virgile, ce même verbe a le sens de « dormir »⁹³. Voilà qui situe le terme « requiem » et le verbe de la même famille « requiesco » dans le champ lexical du royaume de la mort, dans toute sa verticalité (avec le spirituel signifié par la prière), et toute son horizontalité (signifiée par la tombe et la terre)⁹⁴. C'est dans ce royaume que le décor, l'« action », l'« histoire », la danse, l'humour, la philosophie... du *Requiem für eine Metamorphose* évoluent. D'ailleurs, on constate qu'une gravure de Jan Van Eyck, s'intitule *La messe des morts*⁹⁵, et que dans celle-ci, « après la messe des morts, on procède aux funérailles : Jan van Eyck installe ses protagonistes dans un paysage

⁹⁰ Ordonnés par François Ier en août 1539, ces Edits réforment la juridiction ecclésiastique, stipulant notamment que le français devient la langue officielle du droit et de l'administration, en lieu et place du latin.

⁹¹ Alain Rey, p.1778

⁹² E. Sommer, *Lexique Français-latin*, Paris, Hachette, 1918, p. 375

⁹³ http://latin_french.fracademic.com/17411/requiesco

⁹⁴ Pour Confucius, dans un pictogramme non reproductible ici, « l'être humain est cet être vertical, fils du ciel et de l'horizon », François Cheng et Alain Rey, *4 dialogues*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2002, p.40. Cette précision apparemment fortuite trouvera un écho signifiant au chapitre 1.4.1 : dans le *Requiem*, le personnage du Chinois Condamné à mort est uni à la scène occidentale ; la mort n'a ni frontière ni territoire. Il est curieux de constater que ces principes d'horizontalité et de verticalité, n'ont pas non plus de territoire « attiré ». Les symboles et universaux langagiers (contenus dans l'expression latine et le motif du chinois pour le cas présent) apparaîtraient donc tels des outils pour appréhender le monde de la mort.

⁹⁵ Jan van Eyck, enluminure des Heures de Turin- Milan, folio 116^o, ms. 47, *La Messe des morts*, 27x18,5cm, vers 1420-1425, *Museo Civico*, Turin – Une reproduction de cette œuvre se trouve au chapitre « Un esthétisme de la mort ».

où les croix du cimetière figurent à l'arrière-plan. Il détache les silhouettes sur le parchemin et réussit à donner une impression de mouvement dans la procession funéraire »⁹⁶. Étant donné la richesse de cette œuvre écrite par Jan Fabre, nous verrons entre autres, que sa complexité dramatique, convoquant de concert plusieurs mondes et dans diverses temporalités, conduit à emprunter un terme au domaine de la narration, permettant d'analyser ce « récit » comme une narration pluridiégétique⁹⁷. Enfin, si des aspects étymologiques contenaient en germe tous les champs possibles de la mort mise en scène dans ce *Requiem*, la « métamorphose », la mort pour Jan Fabre, est abordée plus loin.

Dans l'ensemble, l'étude de ces titres a pu montrer plusieurs choses. Tout d'abord, même si les deux auteurs positionnent leurs écritures dans des registres radicalement différents, le rattachement de leurs titres à l'imagerie de la mort est patent. Ensuite, si cette imagerie est nettement explicite dans les exemples tirés du corpus ghelderodien, *Le Cavalier Bizarre* entre autres, elle est plus subtile dans les exemples du corpus fabrien, *L'Histoire des larmes* par exemple. Quand les titres de l'un induisent une allégorie ou une métaphore de la mort dans une temporalité pourtant définie, les titres de l'autre dessinent une configuration aux doubles orientations: ou bien dans l'absolu dans le cas de *Je suis sang*, ou bien dans la forme plus populaire de *Another Sleepy...* se référant à la culture rock et *country*, alors que son sujet, le suicide, demeure tragique, - tout en faisant partie de l'actualité, dans la rubrique des faits divers généralement, à supposer que l'annonce d'un suicide soit bien placée dans une telle rubrique -. Les deux auteurs se rejoignent dans ce caractère populaire au sens littéral du terme: le théâtre de Ghelderode cherche à se rapprocher du peuple auquel il s'adresse⁹⁸, et le théâtre de Jan Fabre se répand dans les couches de population d'horizons divers. Ses spectacles connaissent des tournées internationales et ses sources d'inspirations, comme celles de Ghelderode, puisent au réservoir de la culture populaire: dans la forme de l'écriture les deux poètes s'inspirent du conte de fées (des Frères Grimm et Andersen notamment⁹⁹) ou de la farce, et dans le choix de leurs motifs d'imageries connues, avec le *Grand Macabre* ou *l'Ange de la mort*. Aussi, la réception attribuant un public catégoriquement élitiste aux productions des deux poètes flamand s'avère mal appropriée ou réductrice, dans la mesure où leurs œuvres sont aussi d'inspiration archaïque, légendaire, anecdotique, proverbiale, régionaliste...

⁹⁶ http://www.convivialiteenflandre.org/images/stories/sorties-06-07/t_conf_francoise/photos/turin-milan_van-eyck-morts.jpg

⁹⁷ Se reporter au chapitre des macrostructures

⁹⁸ « Moi [Ghelderode], je marche vers l'œuvre collective. Je m'efface pour laisser place au peuple que je porte en moi », Beyen p. 153

⁹⁹ *Mon Corps, mon gentil corps dis-moi...* est une référence aux propos de la reine face à son miroir dans *Blanche Neige*, et *Le Pouvoir des folies théâtrales* s'inspire des *Habits Neufs de l'Empereur* quand les danseurs nus proposent des vêtements (invisibles) à l'empereur'.

Par ailleurs le phénomène de la mondialisation non seulement tend à la culture de masse, mais il n'est pas réservé au seul domaine de la géographie. Effectivement la globalisation s'étend également au niveau de l'Histoire et de la temporalité. C'est ce que suggère Alain Badiou en évoquant les glissements temporels qui se révèlent à travers les pratiques culturelles : « N'oublions pas que les vrais succès populaires, le théâtre de masse, c'est aujourd'hui, avant tout, l'équivalent de l'opérette quand j'étais jeune, à savoir les comédies musicales sur le modèle américain »¹⁰⁰. Si l'on ne peut parler de théâtre de masse ni pour Ghelderode, ni pour Fabre, le caractère populaire de leurs œuvres est cependant subreptice dans l'appareil de la mort dont la théâtralité ne cesse de s'imposer. De plus, la globalisation historique et géographique, s'harmonisent avec l'universalité de la mort, face à laquelle toutes les dimensions culturelles, temporelles et spatiales, tendent à s'effacer. Les codes politiques et religieux sont aussi englobés dans l'omniscience de la mort : ne sommes-nous pas tous véritablement égaux face à la mort ? Cette universalité prend une tournure tantôt différente et tantôt similaire chez les deux auteurs, dans des temporalités que nous examinerons dans la deuxième partie.

1.5 Ce que l'étude des titres reflète

Cette étude des titres est-elle éclairante par rapport à une théâtralité de la mort ? Quand le titre est lui-même théâtral, en créant son théâtre sur la scène de l'imagination, la réponse est positive : la créativité sourd de ce théâtre imaginé. Dans ce cas, la théâtralité de la mort se transforme en une théâtralité de la vie selon un modèle du Moyen Âge défini par Mikail Bakhtine¹⁰¹ : dans l'imagerie grotesque et médiévale, « la mort est toujours mise en corrélation avec la naissance, la tombe avec le sein de la terre qui donne le jour »¹⁰². La mort et le renouveau sont donc inséparables. Dans la théâtralité des deux auteurs flamands, la vie en apparence¹⁰³ est tantôt moins exposée sur la scène que la mort, tantôt plus exposée. Néanmoins les deux restent liées intrinsèquement, même si le jeu de la mort s'exerce quelques fois dans le champ de la pensée et dans l'intimité des réflexions. Celles-ci demeurent alors abstraites ou muettes, ou bien souvent le deviennent comme la vie d'un défunt dont les perceptions se diffusent aussi bien à l'intérieur de soi, dans la conscience des souvenirs, qu'à l'extérieur de soi dans l'infini de l'univers.

¹⁰⁰ Alain Badiou avec Nicolas Truong, 2013 : *Eloge du théâtre*, Paris, Flammarion, p. 15-16
Josette Féral, Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=2188248>

¹⁰¹ Le Moyen Âge de Bakhtine est cependant critiqué par Jacques LeGoff, au titre d'un Moyen Âge fantasmé dans *Le corps du Moyen Âge*, Jacques LeGoff et Nicolas Truong

¹⁰² Mikail Bakhtine, 1970 : *L'œuvre de François Rabelais*, trad. par A. Robel, Paris, Gallimard., coll. Tel, p.59

¹⁰³ Pour me référer au nom d'un personnage du Requiem de Jan Fabre « La Mort-en-apparence »

Pour terminer ce premier point en essayant de répondre à la question de départ, - à partir du titre et de la naissance d'une pièce de théâtre peut-on dire que la genèse d'une œuvre est inséparable de son aspect définitif ? -, il est nécessaire de regrouper les éléments de réponses sous deux entrées différentes.

Elles touchent à des domaines purement épistémologiques, ou à des domaines plus analytiques. Quand les informations sur la genèse d'une œuvre sont controversées, il est difficile d'en établir les sources créatives ; cependant, que celles-ci soient avérées ou non, les observations dégagées des titres de Ghelderode, *Sortie de l'acteur* par exemple, montrent que le caractère explicitement théâtral, pour ne pas dire allégoriquement classique de la mort, enferme l'œuvre dans le registre du spectacle, fut-il le spectacle de la vie. Aussi, l'aspect figé de cette genèse et de ce nom, est alors mortifère : l'inertie dans laquelle le spectateur ou le lecteur se trouve est en adéquation avec l'inertie que la terreur de la mort inspire à Ghelderode. Or, l'étude dramaturgique avec les lieux de la mort va montrer que la Sortie (la mort pour l'auteur) n'est pas une fin en soi; contrairement à ce que l'on pourrait croire le mouvement créatif n'est donc pas arrêté. *Mademoiselle Jaïre*, qui n'a pourtant pas fait ici l'objet d'une étude, aurait révélé les mêmes symptômes par ses traits tellement connotés et par ses attributs nettement identifiables; ils appartiennent aussi au domaine épistémologique. Personnage de la Bible, avec Lazare et Jésus-Christ, elle est la seule à avoir reçu la grâce de la résurrection. Malgré les variables que Ghelderode a pu apporter à cet épisode biblique, il n'en a pas dénaturé les fondements ; conservant ainsi ce que Levi-Strauss désigne par les mythèmes, sans lesquels la structure de base abritant toute la logique de la légende serait invalide, le poète dramatique exhibe l'image universelle de cette enfant ressuscitée. Il semblerait alors que pour Ghelderode une base établie dans un socle culturel soit nécessaire à la genèse de cette œuvre distincte, et que son contenu la soumette à un sens définitif dans sa création littéraire. C'est ce que *Les Entretiens d'Ostende* nous révèlent à propos de sa pièce intitulée *Mademoiselle Jaïre* : « J'avais choisi cet épisode biblique car il était très connu ». Néanmoins, une nouvelle fois, derrière le « premier abord » et la célébrité populaire de la séquence biblique il y a une deuxième perspective, plus anecdotique mais d'autant plus proche du poète dramatique. Il écrivit sa pièce à la suite d'un épisode qu'il qualifie d'effroyable, ayant touché sa propre vie et celle de sa mère: dans leur entourage une petite fille avait été ensevelie alors qu'elle était encore en vie; c'est à l'ouverture de son cercueil que l'on s'aperçut qu'elle vivait encore : on eut dit une enfant revenue de la mort. En cela, il est probant qu'avec l'auteur les apparences sont en effet trompeuses: pour le public le titre de son œuvre situe la pièce dans une source éminemment religieuse, mais non dans le contexte

véritable de sa création. Ainsi, l'aspect figé que l'on croit d'emblée percevoir et dans l'a priori d'un nom aussi immuable que celui d'un nom civil ne va pas de soi: si Ghelderode appartient à une époque qui lui impose certains choix, s'agissant de la titrologie son univers dramaturgique serait-il ouvert à la dynamique d'une théâtralité que seul le monde de la mort peut déployer?

Pour Jan Fabre, ses titres reflètent aussi le contexte de création de ses œuvres : il se situe dans une période marquée par de plus grandes libertés, dans un monde changeant et plein d'interrogations. Cependant, la suite des analyses ne va-t-elle pas montrer que c'est en fait le champ de la mort qui donne cette illusion du mouvement et de la liberté d'expression ? L'analyse de *Another Sleepy Dusty Delta Day*, montre de multiples suggestions au plan de l'imaginaire, sans qu'elles ne soient pour autant immuables et mortifères. Néanmoins, la genèse de l'œuvre, reposant sur un hommage à Ivana Jozic et au fond à la défunte mère de l'auteur, induit un aspect définitif de ce *solo performance* traduisant la passion amoureuse qui unissait la jeune danseuse au plasticien, et auparavant le fils à sa mère. Cette pièce a effectivement été inspirée par la mort d'Helena Troubleyn, la mère de Jan Fabre. La défunte, au cours de ses trois dernières semaines de vie passées à l'hôpital, a été constamment assistée par son fils qui a mesuré les souffrances de la malade de façon tangente et intime. En raison de l'intensité des douleurs endurées par la patiente, et qui ne pouvaient se résoudre que dans le trépas, l'artiste se demanda pourquoi ne pas choisir le moment de sa mort en commettant un suicide pour écourter la longue et cruelle agonie de sa mère. À la suite de son décès, dans la pièce écrite à l'inspiration de cette forme de séparation, tout a été inversé et déformé par l'auteur: ce n'est plus sa mère mais sa bien aimée qui avait le rôle principal et unique, elle n'avait pas à subir la perte de son fils, mais celle de son bien aimé, emporté non pas par une maladie mais par son suicide. La performance embrassée dans le texte de cette inspiration auto biographique est l'un des spectacles de Jan Fabre que la matière biographique puis littéraire ont façonné. Deux autres titres, *L'histoire des Larmes* et surtout *Je suis sang, conte de fées médiéval*, établissant un processus créatif à partir des dessins de l'artiste, ne sont, quant à eux, pas soumis à cette immuabilité dû à une genèse prédéfinie de l'œuvre dans l'écriture. L'évolution et les transformations de la pièce *Je suis sang* représentée à plusieurs années d'intervalles peut en instaurer la constatation. Pourrait-on alors dire que les fondements de l'œuvre sur les dessins induisent une production en mouvement ou en évolution, contrairement à une œuvre dont les fondements s'établissent à partir de l'élément littéraire ?

Suite à ces considérations biographiques, 'titrologiques' et dramaturgiques, c'est l'ensemble des textes ou extraits des textes du corpus qui font à présent l'objet de mon étude, et de façons

diverses. Elle porte sur des structures parcellaires ou globales.

Les éléments qui révèlent la mort et en portent la trace dans ces littératures sont très nombreux. Tantôt disparates, tantôt harmonieux, leur multitude appelle une classification nécessaire, et quelque peu arbitraire. Il s'agit tout d'abord d'éléments figurés de la mort à l'intérieur du texte, et non pas d'éléments linguistiques signifiants de la mort, qui eux, sont abordés dans un deuxième temps. Dans un troisième temps, les constituants textuels marqués par la mort sont aperçus dans une vision plus globale des œuvres. Mais avant d'entamer ces discussions, proposons des remarques d'ensemble sur les écritures et les œuvres de Michel de Ghelderode et de Jan Fabre.

2 Vue d'ensemble sur l'écriture des deux auteurs

Ce panorama permet d'avancer des remarques d'ordre général sur les productions des deux écrivains dans des domaines biographiques et historiques, tout en tenant compte de leurs sources, du style et surtout du contexte de leur écriture.

2.1 Considérations sur le fonctionnement de la production fabrienne

La production de Jan Fabre est composée comme une toile dans laquelle on trouve de nombreuses correspondances, mais qui sont contraires à l'horizontalité du Web : elles se dessinent chez lui dans la profondeur et la verticalité. Etant donné la nature pluridisciplinaire de son œuvre, il convient de ne pas séparer ses productions artistiques de ses productions littéraires. Une sorte de toile en effet, tissant entre eux différents composants issus de cultures savantes – (philosophique), ou de cultures populaires (religieuse ou musicale), caractérise sa création. Elle est basée sur le mécanisme de la citation au sens large du terme touchant l'intérieur et l'extérieur de son univers créatif; c'est à dire que Jan Fabre cite ses sources d'inspiration en notant par exemple « inspiré par Miguel de Unamuno et Diogène le Cynique »¹⁰⁴ dans *L'Histoire des Larmes*, et cite également des épisodes bibliques dans *Je suis sang*, ou des fragments de l'Histoire de l'art dans *Le pouvoir des folies théâtrales*, etc. Mais il utilise aussi l'auto-référence en se citant lui-même : la statue du *Pleurieur (Celui qui rit et pleure)* est un

¹⁰⁴ *L'Histoire des Larmes*, p. 42

autoportrait de l'artiste portant un livre intitulé *Je suis une erreur*¹⁰⁵, *Le pouvoir des Folies théâtrales* se termine par la citation d'une de ses pièces, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, et des «extraits» du *Preparatio Mortis* - le cercueil recouvert de grandes fleurs par exemple -, se trouvent de nouveau façonnés dans *Le Requiem für eine Metamorphose*. De plus, il y a toujours un effet de miroir et de symétrie recherché par l'artiste dans chacune de ses pièces, théâtrales ou non. Cet effet est d'ailleurs en résonance avec les mentions du contexte et du dédicataire qui sont prégnantes dans le paratexte de ses pièces, ainsi que le décrit plus précisément dans la rubrique « les macrostructures » la section intitulée « les effets de miroir chez Jan Fabre ». Par ailleurs, son travail est sensible à un jeu de références d'ordre public ou privé: quand son affiche du festival 2005 exposait son imposante sculpture, *À la recherche d'Utopia*, c'était un hommage à Jean Vilar qui met en scène, lors du premier festival d'Avignon de 1963, *Thomas More ou l'homme seul* de Robert Bolt; et quand il élabore l'écriture de son *Requiem* sur une île en Malaisie c'est en commémoration de son dédicataire : Edmond Fabre, son père, décédé des suites du Tsunami de 2005 (élément figurant dans la presse mais dont la véracité n'est pas attestée). L'effet de miroir est ici caractéristique d'une manière autre que celle mentionnée précédemment: des éléments de sa propre vie, en particulier de la mort de son père, se reflètent dans la rédaction de son œuvre; c'est dire que, comme pour la citation, il y a des réfléchissements extérieurs et intérieurs à la pièce, étant eux-mêmes, somme toute, tel un écho du monde de la vie dans celui de la mort ou l'inverse. Enfin, un style poétique et symboliste investit son écriture qui, à l'image de son autoportrait *Le Pleurieur*, montre un double visage comique et tragique, dont l'ambiguïté seulement peut se rattacher à la théâtralité de la mort, par sa structure correspondant au double dont il est question avec l'esthétique de la mort.

2.2 Aperçu du contexte historique des pièces de Ghelderode

L'écriture de Ghelderode est traumatisée par la mort; et avant tout la sienne qui s'est approchée de lui à diverses reprises notamment dans sa jeunesse: sa première pièce¹⁰⁶ *La Mort regarde à la fenêtre* voit le jour sous l'impulsion de sa guérison. Mais si cette mort carnavalesque porte la vie c'est dans un monde apparemment obscurantiste et farcesque. L'auteur est-il influencé par la période historique dans laquelle il compose ses textes? Ou au contraire positionne-t-il son écriture dans une période historique différente de son univers contemporain? Ou encore, souhaite-il que dans sa littérature le temps semble suspendu, comme dans la situation d'une

¹⁰⁵ Jan Fabre, *Cinq pièces*, Paris, L'Arche, 2005

¹⁰⁶ 1918

agonie ou comme dans un monde échappant à la sensation du temps et aux perceptions des vivants? Il écrit la plupart de ses productions dans la période entre-deux-guerres. Pourtant, ses textes n'ont aucune trace de ces guerres, en dehors de quelques allusions, généralement railleuses et courantes à cette époque sur la condition des juifs. Ghelderode avait d'ailleurs été soupçonné d'accointance avec l'occupant; il fut pour cela destitué de son emploi dans une radio locale. Or, c'est dans un environnement historique ouvrant la porte à des prétextes de tout ordre, et quelquefois controversés, qu'il fut privé des honneurs décernés aux auteurs de son rang : « L'écrivain n'avait obtenu ni d'entrer à l'Académie Royale de langue et de littérature de Belgique, ni d'être décoré de la Légion d'Honneur Française, cela à cause de son attitude contestée sous l'Occupation, soulignée peut-être par des jaloux »¹⁰⁷. Il faut dire que cette époque se prêtait à la dénégation et que, dans l'ensemble, les Belges ont pu être aussi bien condamnés pour des attitudes de délation, que méritants récompensés pour leurs comportements protecteurs:

L'importance relative de ces différents mouvements collaborationnistes transparaît dans le nombre de condamnations prononcées contre eux à la Libération: elles touchent 0,73% de la population en Flandre, 0,52% à Bruxelles et 0,56% en Wallonie. Au total, les tribunaux condamneront un peu plus de 40 000 Belges pour incivisme.¹⁰⁸

Et cependant, « plus de la moitié des juifs résidant en Belgique n'ont pas pu être arrêtés, grâce à l'attitude de la masse de la population belge, de plus en plus opposée à l'occupant et encore plus hostile aux collaborateurs, et par le rôle croissant de la Résistance »¹⁰⁹. Concernant le poète dramatique, sa production soulève des interrogations: comment peut-il écrire par rapport à un sujet aussi grave que celui de la mort, dans une période aussi critique, en ne laissant paraître de ses traumatismes qu'un motif aux apparences médiévales ou archaïques, et stéréotypées quelquefois?

2.3 Contexte biographique et influences littéraires des deux écrivains

Au delà de ces généralités sur les écritures des auteurs, il convient de préciser le contexte de création des deux auteurs, et de s'interroger ensuite sur les finalités de cette première partie.

¹⁰⁷ Jacqueline Blancard-Cassou, 2004, *Théâtre Oublié*, Paris, Honoré Champion, p.13

¹⁰⁸ Bitsch Marie-Thérèse, *Histoire de la Belgique, de l'Antiquité à nos jours*, Ed Complexe, 2004, p.190

¹⁰⁹ *Ib.*, p.191

Jan Fabre est né le 14 décembre 1958. Il vit à Anvers et travaille dans de nombreux pays : Belgique, France, Italie, Allemagne, Pays-Bas, Colombie, Mexique, Etats-Unis, Corée... pour en citer une partie. Michel de Ghelderode, Adémar Adolphe-Louis Martens étant son véritable nom, naquit à Ixelles le 3 avril 1898 et mourut le 1er avril 1962 à Shaubach; en dehors de la « ghelderodite aiguë » dans les années cinquante à Paris, la réception de son œuvre s'entoure d'un succès mitigé, aussi bien à l'étranger qu'en Belgique. Le contexte de création de leurs pièces, succinctement, définit des rapprochements et des divergences entre les écrivains que l'introduction générale a déjà pointés. Etant donné qu'il y a peu de références, dans ce développement sur « une littérature de la mort », à des pièces d'auteurs contemporains à Ghelderode et à Jan Fabre, il est impératif de justifier cette apparente lacune au fond motivée par trois choses: tout d'abord par le champ restreint d'influence littéraire commune aux deux auteurs, ensuite par l'absence d'appartenance à une tradition concernant Fabre, et enfin par le fait que les sources d'inspirations artistiques – surtout picturales - des deux dramaturges sont conséquentes dans leur production.

Premièrement à propos des influences littéraires, de nombreuses pièces de Ghelderode, « sont redevables, d'une manière ou d'une autre au Maeterlinck de la première période, dans le sens qu'elles tournent toutes autour du thème de la mort, omniprésent dans le théâtre de Maeterlinck »¹¹⁰ ; et pour illustrer cela dans mon corpus d'étude de façon plus précise, « par ce thème, *le Cavalier Bizarre* se rapproche de l'intruse de Maeterlinck »¹¹¹. Deux autres sources d'inspiration, l'une mineure et l'autre majeure, nourrissent les théâtres de Ghelderode et de Jan Fabre : *Le Cocu magnifique* de Crommelinck a marqué les débuts de Ghelderode, - la pièce est d'ailleurs citée dans *Le Pouvoir des folies théâtrales* de Fabre-, et Antonin Artaud, dont les influences sont par la suite développées.

Deuxièmement, concernant Jan Fabre seulement, son appartenance à une génération d'artistes dit *autonomes*, tels De Keersmaecker, Perceval, Platel, Vandekeybus... justifie que les références à des auteurs soient rares. Ces artistes dont Fabre fait partie sont qualifiés d'autonomes parce qu'ils ont commencé « seul », sans le bénéfice de subvention ni aucun soutien de la part d'une institution par exemple. De plus, ils ne se sentent pas rattachés à une tradition particulière. Néanmoins parmi les influences de Maeterlinck et du symbolisme, l'artiste flamand reconnaît un terrain d'ascendance commune à Ghelderode et à lui-même.

Troisièmement, dans le développement qui va suivre, si les références à leurs pairs de la

¹¹⁰ Ben Hammou Oufriid, « Ghelderode et Maeterlinck, in *Lettres ou ne pas lettres , Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Ed. Par Jan Herman, Lieven Tack, Koenraad Geldorf, Presse uni. De Louvain, p.243

¹¹¹ *Ib.* p.243

littérature théâtrale sont lacunaires, aussi bien chez Jan Fabre que chez Michel de Ghelderode, c'est au profit des références artistiques, davantage étudiées dans « l'esthétique de la mort ». Jan Fabre éprouve une fascination pour la peinture flamande qu'il a étudiée dans sa formation de plasticien, et les tableaux de Jérôme Bosch ou de Ensor, entre autres, apparaissent pour lui tels un matériau de création ; il est en de même pour Ghelderode : par exemple « Avec *Masques Ostendais* on a, clairement, une intrusion dans le monde fantastique d'Ensor »¹¹².

Outre ces paramètres concernant le contexte de création il convient de s'interroger: que révèle l'étude littéraire et linguistique du corpus ? Donne-t-elle vie à la mort en la présentant sous des propriétés actives, agissantes, ou salutaires voire bénéfiques? Ou au contraire, enferme-t-elle, le lecteur-spectateur dans une opinion négative de la mort qui pourrait le conduire à vouloir « tuer la mort » ? Mais peut-on « tuer la mort » comme cherchent à le faire les personnages de *La Balade du Grand Macabre* ?

3 Les figures de la mort ou la mort dans tous ses états ?

Nombreuses dans le corpus des textes des deux auteurs, ces figures ont été sélectionnées en fonction de leur récurrence, et de leur pertinence par rapport à l'objet littéraire; car, dans les chapitres suivants, les personnages de la mort par exemple (faisant partie de la dramaturgie) ou les symboles christologiques (faisant partie de l'esthétique), auraient pu entrer dans la catégorie des figures. Or, soit ils sont davantage destinés à la scénographie, soit ils sont davantage du domaine des sens et en particulier du visuel que l'esthétique sollicite.

3.1 Considérations sur les figures de la mort

En d'autres termes, dans ces littératures d'innombrables éléments respirent en effet la mort. Leur abondance y est telle, qu'elle pose question. Dans cette théâtralité de la mort il y a une gradation allant d'une présence plus ou moins diffuse de la mort à une présence très marquée de celle-ci dans les diverses figures que l'analyse textuelle organise. L'engagement de cette piste de réflexion se fait à partir des figures majeures de la mort premièrement, et de ses figures mineures deuxièmement.

Les premières ont été déterminées en tant que figures majeures du fait de leur réitération et de

¹¹² Jean-Paul Humpers, entretien du 07.08.13

leur aspect emblématique; c'est le cas du chevalier, de l'ange et du saint. Du fait de la progression « en spirale » que j'adopte, les premières considérations sur ces figures majeures renverront à des figures d'autant plus imposantes, à savoir l'image christique, traitée dans « l'esthétique de la mort » . De plus ces premières figures présentent un visage tangible de la mort qui s'opposera au visage métaphysique à travers le corps¹¹³; un chiasme se crée alors entre les premières figures, allégoriques, dans leur théâtrale matérialité (représentant la mort) et des figurations plus matérielles (dans le sens où elles touchent le corps) mais dont la conception est d'une portée plus philosophique. Une mise en garde est néanmoins nécessaire sur l'expression 'visage tangible' de la mort car il n'y a ici de caractère tangible que dans une réalité littéraire ou artistique, autrement dit une réalité illusoire. Ainsi, même si le chevalier n'est plus physiquement le héros du théâtre contemporain, son motif emblématique et prédominant dans les textes choisis, ouvre la discussion. De même que l'ange, s'il n'a pas de matérialité physique propre, mais une réalité artistique par le biais des tableaux qui le représentent amplement, demeure une image majeure dans l'option que je choisis ; « l'ange de la métamorphose » et « l'ange de la mort » sont des expressions chères à Jan Fabre, et la présence des anges, un peu plus anonyme dans les textes de Ghelderode est telle, qu'il serait fastidieux, voire improductif d'en établir la liste. Le Saint, pour des justifications similaires à celles des anges, entre aussi dans ce chapitre.

3.1.1 Les figures majeures de la mort

Les caractères sélectionnés du chevalier, du saint, de l'ange et des figures anthropomorphes de la mort appartiennent indifféremment aux corpus des deux auteurs et contribuent à élaborer une série de rapprochements constructifs entre les deux, susceptibles réciproquement d'éclairer les œuvres de chacun des auteurs.

3.2.1 Le chevalier

Pour présenter cette figure qui n'est pas décrite de façon littéraire chez Jan Fabre, et pour donner un aperçu de son univers théâtral, la rubrique du chevalier peut être agrémentée d'illustrations qui échappent nécessairement au domaine du texte.

¹¹³ Ce domaine touche directement à la plasticité du théâtre chez Fabre. Aussi, il est étudié dans le dernier axe concernant l'esthétique

Fréquent dans les productions de Jan Fabre, aussi bien dans des solo performances¹¹⁴ que dans des grandes fresques comme *Je suis sang* où les *guerriers de la beauté* apparaissent tel un groupe de chevaliers¹¹⁵, le chevalier se présente en armure¹¹⁶ ou nanti d'un long manteau, si bien qu'il peut sembler combattant ou errant, sans pour autant que la nature de l'errance et du combat ne soient distinctement revendiqués.

Le chevalier, ses attributs et ses multiples visages. Le chevalier et l'Ange sont-ils dans tous les cas des guerriers de même nature?

En dépit d'une méthode aux ambitions encyclopédiques, consistant à classer les diverses figures, symboles, effets de la mort etc., il y a des représentations de la mort à l'appartenance hybride, se trouvant à la croisée de ces paramètres, et qui, par conséquent n'ont pas de classement propre. De ce fait, le décroisement peut conduire à une exemplification non seulement construite en dehors du corpus d'étude, mais aussi en dehors de l'élément textuel.

C'est le cas de la figure du chevalier que le titre *Le Cavalier bizarre* a déjà évoqué. Dans la pièce du même nom cette figure de la mort est décrite par les propos du Guetteur et ceux des Vieillards. Ils s'interrogent sur la nature du Cavalier et sur son choix capital - quelle vie va-t-il emporter ? -, forment des expressions par lesquelles ils rapportent leur perception - « À moins que ce ne soit une ombre encore, chevauchant une ombre »¹¹⁷ ou « la mort chevalière » -, précisant que la mort et le chevalier se confondent. Présente chez les deux auteurs, cette figure est importante car elle se pare d'un ensemble de symboles, dont les significations méritent de se déployer; d'autant que la figure du chevalier est issue d'une longue tradition qui lie celui-ci à la mort, si l'on fait remonter sa « généalogie » au cavalier de l'Apocalypse auquel je faisais précédemment allusion. Le chevalier est aussi bien l'auteur de la mort dans un domaine civil, même si le terme est anachronique dans le développement suivant, que dans un domaine religieux. Il porte les armes pour défendre le royaume et son souverain, il les porte aussi pour défendre l'idéal de la chrétienté, se faisant le serviteur de Dieu: les chevaliers des Croisades ou ceux de l'Ordre des Templiers répandent la parole Divine, tout en préservant les mystères de la connaissance qui devait être la leur. Dès l'instant où le chevalier est armé, il est détenteur d'un double pouvoir: celui d'évangéliser lors des Croisades, ouvrant ainsi les fidèles potentiels à la

¹¹⁴ *Lancelot*, voir ANNEXES, p. 392

¹¹⁵ voir ANNEXES, p. 393

¹¹⁶ voir ANNEXES, p. 394

¹¹⁷ *Cavalier bizarre* p.16

vie spirituelle selon les préceptes chrétiens, et celui de mort sur les personnes du peuple à évangéliser, au cas où leurs rebellions n'aient d'autre issue possible que le trépas: « Le symbole du chevalier s'inscrit donc dans un complexe de combat et dans une intention de spiritualiser le combat »¹¹⁸.

C'est en effet ce que suggère le principe des armes pourtant meurtrières. Exclusivement à la faveur des armes blanches, à savoir la lance, l'épée et les flèches de l'arc, de ce principe découle l'image d'une mort par sacrifice; comme si la raison du sang subordonnée à l'utilisation de l'arme blanche, découvrirait une notion sacrificielle indispensable à l'exercice de la connaissance, et au respect des lois d'origine divine. De ce fait, la figure du chevalier me conduit à un développement sur ces trois types d'armes, tout en faisant une incursion sur la fonction de l'armure et la figure de Saint Michel dont l'épée détruit l'image du mal, ou le mal lui-même dans les religions du christianisme. Les premières sections traitant des armes au regard de la mort, sont suivies par les « visages » anthropomorphes et sociaux de la fossoyeuse, autrement dit par une analyse de ses personnifications, et des rituels qui donnent d'elle une image sociale. En ce qui concerne les équipements meurtriers, c'est par l'introduction des figures de l'ange et du saint que la dernière de ces armes, l'arc, est évoquée. Par ailleurs, en devenant l'image de la mort rédemptrice ou salvatrice, le chevalier ainsi armé peut même appartenir au royaume des morts¹¹⁹; comme le suggère Le Chevalier du désespoir de *L'Histoire des larmes*, avec l'insertion de l'épée. Mais tout d'abord observons l'une des armes du chevalier, la lance. Les développements théoriques en relation étroite avec les exemples empruntés au corpus sont approfondis au cours des analyses concernant les figures.

3.2.2 Les armes du chevalier et de l'Ange

La lance est une représentation de la présence christique guérissante et porteuse de miracle d'une part. Elle représente d'autre part la quête de la connaissance, alors que ces deux significations s'associent l'une à l'autre. La quête (de la lance), exprimée par le serment de la parole défiant l'événement apocalyptique¹²⁰, est prégnante dans *Le Conte du Graal* à travers « la

¹¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, p.233

¹¹⁹ C'est le cas dans les Lais de *Graelent* et de *Lanval* : « On ne doit donc pas s'étonner que plusieurs chevaliers *faés* et *fairy knights* semblent eux aussi issus du monde des morts ». Laurent Guyénot, *La mort féerique*, Paris, nrf, Gallimard, 2011, p.146

¹²⁰ « Il est écrit que l'heure viendra où tout le royaume de Logres qui fut jadis la terre des Ogres sera détruit par cette lance » ; mais à Gauvain qui « préfère endurer la mort dans l'horreur plutôt que de se parjurer », l'arrière-vassal répond : « Vous jurerez de faire, pour la quête de la lance, tout ce qui est en votre pouvoir », Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*, Paris, Le livre de poche, coll. Lettres Gothiques, 1990, p. 435

lance qui pleure des larmes de sang »¹²¹. La lance de Chrétien « est la réplique d'un modèle rendu populaire par *l'Evangile de Nicodème* : la goutte coulant de la Sainte Lance sur la main du centurion romain Longin qui guérit instantanément d'une maladie [...] Chrétien a ainsi renouvelé une légende archaïque de la vengeance rédemptrice en une allégorie du salut »¹²². Suivant les étapes de la rédemption et de la connaissance à atteindre, le motif de cette arme mystérieuse est repris par Ghelderode dans la même lignée que celle de son lointain prédécesseur français : « un fer de lance » dans les propos de Blandine Jaïre sur le point d'atteindre la résurrection, « crèvera les cieus hermétiques » ; ainsi les rêves seront « saintement sanglants »¹²³. Par les propos de la jeune fille, la lance et la recherche du savoir se trouvent ici liés en un pacte symbolique.

Dans mon corpus, l'épée du chevalier est métaphorique de l'Esprit de Dieu, oeuvrant à travers la Sainte épée de Jeanne d'Arc ornée des cinq croix, pour citer l'un des cas les plus célèbres. Par ailleurs, dans sa lettre aux Corinthiens, Saint Paul précise que l'épée est l'arme du Saint Esprit; c'est ce que mentionne Philippe Vaisse, historien de l'art, dans un documentaire intitulé *Albrecht Dürer, Le Chevalier, la Mort et le Diable*¹²⁴. D'ailleurs, les interprétations y montrant le chevalier imperturbable face à la mort et à son double, le diable, et en route pour la Jérusalem Céleste, ne manquent pas. Une édification à travers cette gravure et ses symboles, n'a pas échappé à Jan Fabre qui se trouve être formé à sa reproduction : « Quand j'étais jeune, mon père me faisait dessiner, copier, les gravures de Dürer »¹²⁵. Si la culture iconographique laisse des traces conséquentes dans toute l'œuvre de Jan Fabre, les figures du chevalier et du guerrier s'y caractérisent, sur un plan onomastique et scénique, à travers les acteurs et les danseurs de sa compagnie qu'ils nomment « les guerriers de la beauté »¹²⁶. Ils dansent en armure dans *Je suis sang* par exemple :

L'armure est une composante prépondérante de la panoplie esthétique déployée [...] par Jan Fabre. Parure menaçante, blindage brillant, appareil viril et belliqueux qui isole et protège, elle est un motif récurrent de la grande peinture européenne que glorifie entre autres *Le Chevalier, la Mort et le Diable* (1515) Albrecht Dürer¹²⁷

¹²¹ *Ib.* p. 435

¹²² Laurent Guyénot, *La mort féérique*, Paris, nrf, Gallimard, 2011, p.284

¹²³ Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre* p. 239

¹²⁴ Film de Bertrand Renaudineau et de Gérard Emmanuel Da Silva, Coll. Impressions fortes, Gallix, 2009

¹²⁵ Jan Fabre, Entretien du 18 juillet 2013, Festival d'Avignon

¹²⁶ Ils combattent pour elle et avec elle; Fabre dit que « la beauté est comme les ailes d'un papillon, dès que tu la touches elle se brise »

¹²⁷ Patrick Rogiers : « Du Fer, des larmes et du sang : les fables de Jan Fabre », in *Le Temps Emprunté*, Arles, Actes Sud, 2007, p.381. Le titre de cet article n'est pas sans rappeler la lance qui saigne dans *Le Conte du Graal*.

En effet, l'armure, indispensable au combat pour la beauté ou contre soi-même¹²⁸, est présente sous de multiples formes dans la production de Jan Fabre. Sur le plan littéraire, elle apparaît telle une métaphore de l'emprisonnement, du corps et du mensonge dans la lettre de l'amoureux sur le point de se suicider : « Je veux me libérer de ce que j'ai créé [...] de la responsabilité de mon armure et mon épée »¹²⁹, ce qui préfigure, dans le même texte, la répétition suivante : « Il faut que je dépose mon armure de mensonges. Sans quoi je n'aurais pu supporter la violence sans que mon âme soit blessée »¹³⁰. Si la fragilité du corps émerge fréquemment de l'œuvre de l'artiste, c'est ici la fragilité de l'âme qui ressort, par l'attribut de l'armure que Miguel de Unamuno¹³¹ a lui aussi exploité, dans son ouvrage *Paz en la Guerra* notamment. Dans *Unamuno: El personaje en busca de su mismo*, Rosendo Diaz Peterson qui traite de *Paz en la Guerra*, montre comment la recherche d'identité du guerrier peut se construire de façon antinomique, avec la recherche soit d'une armure qui part de l'intérieur, la force intérieure, soit d'une armure extérieure, prise sur le corps d'un cadavre¹³². Passant pour un précurseur de l'existentialisme, de Unamuno ne fonde pourtant pas sa quête du moi dans l'avènement de la conscience, mais dans celui du corps dans toutes ses dimensions psychiques et physiques, entées de force et de faiblesse. C'est à l'inspiration de ce philosophe que Jan Fabre crée sa pièce *L'Histoire des larmes*, dont le personnage principal est un chevaleresque bouffon.

Les motifs du chevalier et de l'épée sont donc essentiels dans les productions de Fabre; ils s'illustrent avec le *Tannhäuser, Tragedy of a friendship*¹³³, et, entre autres, *Lancelot* - performance de vingt-huit minutes en 2004, au cours de laquelle l'artiste est vêtu tel le chevalier combattant, elle est « emblématique du "Chevalier du désespoir" se battant contre une cause perdue d'avance [et qui] devient un combat contre un ennemi invisible ou contre lui-même »¹³⁴. Le corps du Chevalier du désespoir¹³⁵ quant à lui est le représentant du « mystère du cycle de la vie et de la mort »¹³⁶ tel que le signifie la réplique du personnage sur le ton d'une litanie : « Et

¹²⁸ « Quoique je sois souvent impitoyable envers moi-même [...] Lors du processus d'élaboration, je souffre et je jouis, mais je découvre et j'apprends. C'est un combat », *Le guerrier de la beauté*, p. 96

¹²⁹ *Another Sleepy...* p.89

¹³⁰ *Ib.* p.93

¹³¹ Professeur de grec ancien à l'Université de Salamanque au XIX^e, Miguel de Unamuno est un penseur héraclitéen (Ontologie de Miguel de Unamuno, p. X), hétérodoxe (id., VIII), dont « l' exposition volontairement anarchique de la pensée » (id., XI), traduit les contradictions, « la force de vie », et « la force des extrêmes », qui définissent chez lui le combat pour la vie, en tant que la vie elle-même.

¹³² p. 68, « *Una es la del que busca su armadura para la guerra partiendo del interior. Este guerrero no puedo perder la batalla [...] El otro guerrero es el que, careciendo de armadura, tiene que buscarla en la batalla misma, tal vez en un cadaver* »

¹³³ Jan Fabre, *La Tragédie d'une amitié*, 2013

¹³⁴ [www.louvre.fr/sites/default\[...\]louvre-communique-presse-jan-fabre.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default[...]louvre-communique-presse-jan-fabre.pdf)

¹³⁵ Ce personnage est analysé dans la dramaturgie de la mort

¹³⁶ Luk Van den Dries, Postface de *L'Histoire des Larmes*, Paris, L'Arche, 2005, p.48

lorsque je mourrai quelqu'un d'autre arrivera qui prendra ma place. (Je suis le chevalier du désespoir) »¹³⁷. Aussi, paradoxalement, si sa vie est désespérée, sa mort est pleine d'espoir puisque son combat, tout en étant désespéré également, lui survivra par l'intermédiaire de son successeur; dans ce sens, « il est immortel »¹³⁸. Par rapport aux notions d'espoir/ désespoir, on constate que, dans *Les Nourritures Terrestres*, c'est tout l'inverse qui se produit tel un chiasme: la vie du narrateur de Gide est pleine de l'espoir d'une mort désespérée, la mort du Chevalier de Fabre est pleine d'espoir dans une vie désespérée. Andre Gide ou son personnage recherche en effet une mort désespérée, en tant que signe d'une vie qui fut pleine d'espoir par le sentiment de plénitude : « Je ne souhaite pas d'autre repos que celui du sommeil de la mort [...] *J'espère*, après avoir exprimé sur cette terre tout ce qui attendait en moi, satisfait, mourir complètement *désespéré* »¹³⁹. Outre un concevable sentiment d'absolu dans le cadre d'une telle mort, c'est un sentiment impérial qui s'exprime chez Jacquelin dans *Mademoiselle Jaire* de Ghelderode, quand il reconnaît le dernier soupir de sa bien aimée Blandine : « Tu meurs enfin [...] On ne pleure plus, on est puissant quand on a désespéré l'espérance »¹⁴⁰.

Les concepts d'espoir et de désespoir sont donc inhérents à la temporalité selon les lois de l'étymologie dans lesquelles la notion de temps se découvre: « Espérer est issu (v. 1050) du latin *sperare* "considérer (qqch.) comme devant se réaliser" et de *spes* "attente d'un événement heureux" »¹⁴¹. Par ailleurs cette notion est intrinsèque aux lois de la physique dictant une durée de la vie en fonction de l'échéance de la mort. Chez Fabre, le « Chevalier du désespoir » dont le retour est assuré par son successeur (celui qui arrivera et qui prendra sa place), théâtralise la mort dans un cycle symbolique lié à une vision circulaire du temps. Cependant chez Ghelderode, le « Cavalier bizarre » signe un drame définitif quand il emporte un nouveau né par exemple. Pour le poète l'action de son personnage est liée à une vision linéaire du temps si l'on considère les choses sur la simple façade de son écriture. En y plongeant le regard de façon plus globale, le choix du Cavalier n'est qu'un simple geste de la machine aveugle et fatale, puisqu'un grand nombre de nouveaux nés, à la suite de celui-ci, assureront la multitude dans le cycle perpétuel de la vie. Les aspects linéaires et circulaires du temps portent donc un double sens chez Ghelderode. Ils se manifestent aussi par les caractéristiques de la danse macabre, danse perpétuelle de la mort que l'on retrouve chez les deux auteurs, et que l'analyse des personnages dans la deuxième partie va présenter sous des aspects historiques, iconographiques,

¹³⁷ *L'histoire des larmes* p.12, p.23,p.37-38. Les parenthèses sont un ajout personnel : cette phrase apparaît à la page 12 seulement.

¹³⁸ Luk Van den Dries, Postface de *L'histoire des Larmes*, Paris, L'Arche, 2005, p.45

¹³⁹ André Gide, *Les Nourritures Terrestres*, Paris, Folio Gallimard, 1980, p.21-22

¹⁴⁰ *Mademoiselle Jaire* p. 262

¹⁴¹ A. Rey 1993, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Paris, LeRobert, p. 726

chorégraphiques et théâtraux.

3.2.3 Les Anges et les Saints

Par ailleurs, cette figure complexe du chevalier et du guerrier n'est pas sans rappeler les Anges et les Saints chez lesquels un fond mythologique est convoqué. L'ange Saint Michel et les martyrs, Saint Sébastien et Saint Georges, font partie des figures majeures de la mort dans des registres différents chez les deux auteurs.

Si un parallèle entre le *Cavalier Bizarre*¹⁴² qui est la Mort et *l'Ange de la mort*¹⁴³ qui est aussi la Mort se profile dans le corpus, une assimilation du guerrier à la figure de l'archange Saint Michel s'y dessine. Effectivement, en dehors du fait qu'il préside au Jugement Dernier pour juger les âmes parvenues au seuil de la vie éternelle, l'archange Saint Michel est aussi et surtout le guerrier qui combat et tue le Démon. Le célèbre tableau de Raphaël¹⁴⁴ est cité par Jan Fabre dans *Le Pouvoir des folies Théâtrales*, et, dans *Mademoiselle Jaïre* de Ghelderode, c'est la légende de Saint Georges que l'auteur mentionne, une variante à la légende de Saint Michel. Voici comment et dans quel cas ces figures apparaissent.

Chez le plasticien, c'est au moment où une lutte entre les danseurs et leurs inquisiteurs¹⁴⁵ s'instaure que la projection du tableau *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël éclaire l'écran en fond de scène. Sous cette image majestueuse, peu à peu les danseurs triomphent, parvenant à se dégager des bras qui bloquaient leurs élans chorégraphiques. Dans cette simultanéité entre l'image projetée et l'action sur le plateau, une libération des mouvements des danseurs s'oppose à l'immobilisation du Dragon alors bloqué par la puissance de l'Archange. Dans cet antagonisme, l'allégorie de la liberté qui se dévoile - les hommes sont libérés de la bête alors exécutée, parallèlement aux corps dansants délivrés des oppresseurs - se cristallise dans le sublime visage de cet ange libérateur. La beauté de la chorégraphie, apparaissant alors telle une arme aussi efficace que l'épée de l'archange, réunifie ce paysage théâtral dans le concept essentiel de Jan Fabre, « les guerriers de la beauté ».

C'est dans un théâtre moins énergétique et moins jubilatoire¹⁴⁶ que la figure de cet ange, sous la variante d'un saint, apparaît également dans *Mademoiselle Jaïre* : à la fin du deuxième acte peu avant le Carnaval final et la mort de Blandine Jaïre, sans logique apparente – si ce n'est pour

¹⁴² Michel de Ghelderode

¹⁴³ Jan Fabre

¹⁴⁴ *Saint Michel terrassant le dragon*

¹⁴⁵ Selon l'inspiration que Jan Fabre a puisé dans sa lecture du livre de M. Foucault, *Surveiller et Punir*

¹⁴⁶ La comparaison est boiteuse : elle rapproche un extrait performé d'un extrait textuel

rappeler le théâtre à mystère -, la sorcière Antiqua Mankabena déclare : « Dragon Azorin tué par brillant Saint Georges il y a mille et un an »¹⁴⁷. Témoin de la culture catholique de Ghelderode, la présence de ce saint est éclairante par rapport à la première figure étudiée de la mort, le chevalier, dont les apparences ici se métamorphosent. En effet, de ce Saint, il faut rappeler que

la légende du chevalier luttant contre le dragon pour délivrer la princesse [... donne lieu à un culte qui] s'est répandu en Angleterre dès la fin du VII siècle mais plus encore au temps des croisades. Représenté donc en chevalier terrassant le dragon, Saint Georges est invoqué contre la peste ¹⁴⁸.

Au-delà du rapprochement entre le saint et le chevalier, ce motif chez Ghelderode ne suscite pas d'autres considérations. En revanche, il rappelle la représentation du saint aux facultés apotropaïques, à l'instar de Saint Roch et Saint Sébastien.

Autre protecteur de la peste en effet, Saint Sébastien exhibe l'effigie de l'arme que la mort affectionne: parmi les « armes de la mort », en dehors de l'épée, il faut mentionner l'arc et les flèches dirigés contre le saint lui-même, et parallèlement actionnés par lui aussi. La figure de Saint Sébastien citée par Jan Fabre¹⁴⁹, à travers la posture d'un comédien, est nantie des flèches que le martyr légendaire reçu de soldats romains et de celles qu'il lance dans des représentations iconographiques¹⁵⁰.

Chez Ghelderode cela s'illustre ainsi dans son *Mystère en quatre tableaux*: « La Gilde de Saint Sébastien »¹⁵¹ est citée dans une énumération du personnage Jaïre à la fin de la pièce. En revanche ici ce n'est pas tant l'image du martyr qui est exhibée mais celle d'un lieu de la ville de Bruges - chère à Ghelderode - portant le nom du saint : « Parmi les vieilles gildes d'archers de Bruges et ses environs, St. Sébastien est la plus connue, parce qu'elle a gardé le plus fidèlement ses antiques traditions. Elle possède encore son local historique datant de 1573 [...] »¹⁵².

Ainsi les deux auteurs redonnent vie à cette figure de l'histoire de l'art dans des exploitations totalement différentes: quand il s'agit de Saint Sébastien, chez Ghelderode, il s'agit en réalité du contexte urbain et géographique dans lequel son écriture prend racine, et chez Jan Fabre, il s'agit de la cruauté et de la violence des hommes, concentrées sur une image de son spectacle vivant.

¹⁴⁷ Michel de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, p. 206

¹⁴⁸ Rosa Giorgi, *Le petit livre des Saints*, trad. Par Sylvie Lacroix, Larousse, 2012, p. 244

¹⁴⁹ Jan Fabre, *Je suis sang*, représenté entre autres dans La Cour d'honneur, Festival d'Avignon 2005. Ce personnage est étudié en détail dans Esthétique de la mort.

¹⁵⁰ Dans les fresques de la chapelle de Lans le Villard, le saint guide les flèches du démon de façon à contaminer les fidèles de la peste, selon leurs bonnes ou leurs mauvaises prières ; la mort peut être évitée ou recherchée. Cette figure est étudiée dans la troisième partie.

¹⁵¹ Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, p.250

¹⁵² Godar (H.). *Histoire de la Gilde des Archers de Saint Sébastien de la Ville de Bruges*. Bruges, Les Editions Stainforth, 1947 ; un vol. in-8 de 528 pp., ill. Comptes rendus p.908 www.persee.fr/.../rbph_0035-0818_1949_num_27_3_1848_t1_0908_0...

Or, en aucun cas, son écriture ne mentionne la convocation de cette entité, contrairement à Ghelderode. De ce fait, chez l'un l'écriture textuelle est première, alors que chez l'autre c'est l'écriture de plateau qui prévaut et préexiste.

Aussi, en ce qui concerne Jan Fabre, pour ce qui est d'une figure majeure de la mort dans la littérature, force est de constater qu'il y fait référence de façon plastique et scénique beaucoup plus que de façon littéraire. Il faut dire que, si « l'écriture n'est intéressante que par son impuissance à exprimer »¹⁵³, la mort quelquefois vient s'y loger de façon discrète, voire même indicible. Son pouvoir n'en est pas diminué pour autant. C'est ainsi que les images du saint procèdent : bien qu'elles soient imposantes dans la culture iconographique (peinture sacrée) et populaire (les saints du calendrier ou les dictons), chez les auteurs flamands, concernant Saint Sébastien, sa représentation est spécifique aux extraits choisis : ce saint n'est pas figuré dans d'autres pièces du corpus. Mais chez eux, la rareté de cette figuration ajoute à la dimension précieuse de son essence et s'assortit à la thématique de la mort: il suffit que la mort intervienne en principe une seule fois pour qu'elle soit efficiente. La dimension figurative du saint précise donc que la mort demeure une entité absolue, que sa représentation soit éphémère ou répétée.

Loin d'être exhaustives, et en raison de la culture immense des deux écrivains flamands, les figurations que nous avons perçues dans la figure du chevalier, de l'ange et du saint, sont-elles à situer dans le prolongement d'une figuration mythologique? Car l'un des jumeaux archers, Apollon (avant Saint Michel qui tuant dragon), « tua de ses flèches un dragon appelé tantôt Python, tantôt Delphyné »¹⁵⁴. Ce qu'il y a d'important par rapport à ce monstre, un serpent, fils de la terre comme la plupart des monstres, « c'est qu'il rendait des oracles. C'est pourquoi Apollon, avant d'installer son oracle à Delphes, du faire disparaître ce rival »¹⁵⁵(le dragon). Or, nous savons qu'à Epidaure où se pratiquaient les Asclépiades, les patients allongés à même les sols, au cours de leur sommeil voyaient apparaître des serpents qui leur prescrivait la médecine à observer. La clairvoyance, le regard, la santé et le serpent, en étroites et symboliques correspondances sont plus précisément exploités dans l'esthétique du double à la rubrique de la santé/maladie en particulier.

Pour terminer avec cette première figure aux visages divers, je mettrais l'accent sur sa coloration fortement marquée d'ores et déjà par la dualité des puissances convoquées. Elles s'opposent dans le combat de l'espoir et du désespoir, rappelant que l'ordonnement du monde passe par

¹⁵³ Meschonnic cité par Lydie Parisse, « Textes-matériaux, approches, paradoxes et enjeux » in *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Matthieu Mével, Montpellier, L'Entretiens, 2013, p.159

¹⁵⁴ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1951, p.41

¹⁵⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1951, p.404

l'élimination des monstres¹⁵⁶ que les héros et chevaliers exterminent, dans une perspective hésiodique. Dans la perspective des artistes belges, c'est davantage une vision carnavalesque du monde qui s'exprime par le biais de ces confrontations: le chevalier propage autant les vertus païennes et universelles de la Mort que la parole de Dieu dont le souffle est porteur de vie ou de mort. Ainsi, dans tous les cas, l'ange et le chevalier demeurent des guerriers, combattants pour le bon ordre des choses – que la mort s'accomplisse ou non dans la population chez Ghelderode -, et combattants pour la métamorphose dans la mort et la beauté chez Jan Fabre.

3.2.4 Figure anthropomorphe de la mort

Dans la deuxième image, faisant suite à celle du chevalier dont elle précise par contraste la valeur plus symbolique, la mort se présente sous un aspect anthropomorphe. Les traits de son caractère physique ou moral varient chez les deux dramaturges, aussi bien dans la dramaturgie des personnages, que sur le plan de la théâtralité littéraire; par ' théâtralité littéraire', il faut entendre 'description du personnage' même si elle est signifiée par les propos d'un personnage. Sur le plan théorique l'on pourrait définir ce type de procédé tel une mise en abîme parcellaire ou ponctuelle. C'est le cas, et sous forme fragmentaire il est vrai, dans un passage de Ghelderode, que je solliciterai dans un second temps. Pour commencer j'évoque la « Mort-en-apparence » de Jan Fabre.

Elle est un personnage dans le *Requiem* et en tant que tel, le « elle » de la mort devient le « il » du personnage dans le texte de l'auteur. Son expérience de la mort y est comparable à celles des humains quand il se décrit : « Me voilà gisant, moi qui n'ai jamais eu peur de la mort »¹⁵⁷. Il retrace également le souvenir de sentiments éprouvés pareils à ceux des hommes en vie: « Ma plus grande angoisse s'est réalisée, j'étais mort en apparence et fus enterré vivant »¹⁵⁸. Le fait qu'il ait conservé les attributs des hommes vivants, aussi bien sur le plan émotionnel que sur le plan physiologique¹⁵⁹, suppose que sa vie perdure et que la mort n'existe pas dans une conception déterministe; à moins que sa vie se poursuive « en apparence » également, de façon symétrique à son identité de « Mort-en-apparence », et du fait que ce personnage ait échoué à mener à bien son agonie en apparence ¹⁶⁰! Quoi qu'il en soit cette façon de mourir a donné au personnage un nom qui garde trace d'un funeste événement mais de façon humoristique. En

¹⁵⁶ Allégories de puissances qui se confrontent

¹⁵⁷ Jan Fabre, *Requiem pour une métamorphose*, Paris, L'Arche, 2008, p. 50

¹⁵⁸ *Ib.* p.53

¹⁵⁹ Comme le sous-entend l'absorption de nourriture : « Des papillons que je mange pour rester en vie », p.53

¹⁶⁰ « j'étais mort en apparence et je fus enterré vivant » p.53

revanche, quoique son volume de parole soit restreint dans la pièce – on lui compte cinq répliques seulement et dans une scène unique « Romain V » - , il demeure doué d'un langage, pourtant dépourvu de vertu communicative. Il (se) demande à plusieurs reprises, « Comment se fait-il que personne ne m'entende ? »¹⁶¹, « Pourquoi ne m'entendent-ils pas ? »¹⁶², ou encore « Quelqu'un m'entend ? »¹⁶³. Ces interrogations répétées, dans un grotesque renversement qui stimule un effet de miroir, engagent un questionnement de la part du lecteur spectateur : si ce protagoniste de la mort apparente a conservé le souvenir et les attributs de sa vie, ceux qui sont encore en vie - et tout d'abord le lecteur-spectateur - ont-ils conservé le souvenir de la mort et de ses attributs? En d'autres termes, la présence de la mort étant réactivée au plan de la mémoire, pour éviter de rater sa mort comme ce personnage, serions-nous apte à la préparer? Le type de résultat que cette observation occasionne est explicite des effets performatifs de la théâtralité fabrienne : elle suggère, de façon comique et sérieuse, la préparation à la mort ou à la vie, dans la mesure où le lecteur-spectateur entre en dialogue avec les personnages et dans la dynamique d'une possible transformation dans une réalité non théâtrale. Par leurs répliques dont les contradictions sont apparentes et bouffones, ils invitent le public aux questionnements liés à la convocation de la mort. Ainsi, dans le *Requiem*, quand l'Assistant Social énonce « si vous voulez mourir il faut penser aux préparatifs »¹⁶⁴, un autre personnage plus loin délibère sur l'art de mourir : « Apprends à mourir et tu apprendras à vivre »¹⁶⁵. Les échos philosophiques aux stoïciens - Socrate, Montaigne - sont ici à souligner, dans des élans plus 'sérieux' de l'écriture fabrienne que des aspects grotesques viennent contrebalancer.

Dans la théâtralité de Ghelderode, la personne de la mort se voit doter de propriétés géométriques, au sens figuré, ou de dimensions imposantes et morales: « elle est personne compassée »¹⁶⁶ et « Grand homme grand »¹⁶⁷. Mais elle se montre aussi sous des tendances négatives, au moment où elle est dépassée par l'orgueil - « La Mort ! Très infatuée de soi, la mâchoire en exergue, le poing à la hanche, sa faux en bandoulière [...], bottée de cuir blanc »¹⁶⁸-, ou au moment où la beauté lui fait défaut par comparaison avec le visage du sommeil - « Les dormeurs plus laids que des morts, pitié pour eux »¹⁶⁹ - . Cependant chez Jan Fabre la figure de

¹⁶¹ *Ib.* p.49

¹⁶² *Ib.* p.52

¹⁶³ *Ib.* p.53

¹⁶⁴ p.24

¹⁶⁵ p.32

¹⁶⁶ *Le Cavalier bizarre*, p 19

¹⁶⁷ *La balade du Grand Macabre*, p38

¹⁶⁸ *Le Cavalier Bizarre*, p. 18

¹⁶⁹ *Mademoiselle Jaïre*, p.216

la mort ne fait l'objet d'aucune insertion épique: au niveau de sa présence figurée, les atouts qui pourraient la caractériser n'ont pas trouvé un écho épique dans cette écriture. Que signifie cette absence de caractérisation ?

Le visage social de la mort est-il nécessairement éthique ? Correspond-il à des critères de la morale ou à un aspect social de la mort ?

À l'inverse de ses abords anthropomorphiques que je viens de recenser et qui sont directement signifiants dans un théâtre épique – quand les allures de la faucheuse sont décrites par les personnages -, la mort apparaît sous un visage intangible à travers les vertus morales de l'individu quelconque tout d'abord. Ensuite ce 'visage' apparaît dans la collectivité, à travers les étapes de la cérémonie funèbre qui pourrait se présenter de façon tragique, dans une pièce du théâtre classique. Ce n'est pas le cas dans *Mademoiselle Jaïre* : l'action dramatique, consistant à reproduire tous les stades du protocole funèbre est délibérément fragmentée ou organisée anarchiquement pour occasionner la farce (dans une pièce censée être un mystère). De façon ni dramatique ni épique, le *Requiem für eine Metamorphose* évoque aussi les préoccupations de l'enterrement ainsi que celles des morts eux-mêmes dans pareille situation. Curieusement leurs positions sociales, si l'on peut parler d'une position sociale pour un mort et c'est ici le cas¹⁷⁰, sont particulièrement semblables à celles que l'on retrouve dans *Mademoiselle Jaïre*. Ces deux pièces sont exploitées pour observer les différentes étapes du cérémonial funèbre, dans des situations comiques. D'autres pièces, *L'Histoire des larmes* de Jan Fabre et *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode illustrent le visage éthique de la mort sur le plan individuel et non social, dans le sens où Le Chevalier du désespoir et Le Grand Macabre sont des personnages uniques, faisant face de façon consciente chez l'un, inconsciente chez l'autre, à la mort en dehors de toute cérémonie.

La fossoyeuse s'exprime dans un domaine moral révélant des effets sur les personnages. Ces effets peuvent être celui d'un malheur¹⁷¹, d'un sortilège - suite à la résurrection de *Mademoiselle Jaïre* chacun répète « elle est maléficiée »¹⁷²-, d'un soulagement, comme pour le père de *Mademoiselle Jaïre*, ou d'une punition: dans *L'Histoire des Larmes*, le Rocher qui pleure est la figuration de Niobé dont l'orgueil a été puni par le plus terrible des châtements, la mort de ses propres enfants. Suite à son incurable chagrin Zeus la changea en rocher de façon à ce que la

¹⁷⁰ Le Fabricant de Cercueils est un personnage appartenant au monde des morts, comme tous ceux du Requiem

¹⁷¹ *Mademoiselle Jaïre* p. 188

¹⁷² *Ib.* p.226-228

matière insensible de la roche mette fin à ses larmes douloureuses¹⁷³. À côté de la sentence tragique et mythologique ordonnée par la puissance divine, la sentence farcesque est prononcée entre les ivrognes époux de *La Balade du Grand macabre*, et en dehors de toute omniscience dans une querelle encanaillée : « Juste châtement! Le faraud, il est mort! Il a osé mourir ! »¹⁷⁴. Sous les deux pôles de ces punitions – celle d'être pétrifié et celle d'être abandonné par un mort culotté -, les tons du tragique et du comique viennent colorer ces littératures de la mort jouant aux frontières de l'éthique de la juste mort et de sa transgression : les enfants de Niobé meurent en guise de tragique punition de la part du dieu, Videbolle meurt en guise de comique punition envers sa femme Salivaine. Dans le développement qui suit, les similitudes et les rapprochements sont si nombreux chez les deux auteurs, qu'ils sont traités de concert sans qu'une classification ordonnée concernant l'écriture de l'un, puis l'écriture de l'autre, ne soit respectée.

Sur le plan social, c'est l'éthique du rituel mortuaire et de ses attributs que les écritures en question recèlent. Parmi les étapes de ce rituel je retiens les éléments suivants: le choix et la nécessité du cercueil, le lavement du corps, l'enterrement et les condoléances.

Dans l'unité du registre humoristique le portrait du Fabricant de Cercueils¹⁷⁵ est parallèlement tracé chez les deux écrivains. À la scène VII du *Requiem*, Fabre fait dire à son fabricant : « Etre fabricant de cercueils c'est aussi : "le cercueil durable pour qui pense également à toutes les vies après la mort" »¹⁷⁶. L'absurdité de cet argument de type publicitaire est véritablement amusant dans le texte de Fabre, en sachant que pour lui, l'essence de la mort et donc celle de la vie réside dans le processus de la métamorphose, tel que son Requiem le met en scène, et que, par conséquent, l'aspect durable du cercueil est volontairement inapproprié à son sujet.

Sur un ton similaire en effet mais pour des raisons autres, le fabricant de cercueil¹⁷⁷ de Ghelderode se présente d'abord de façon plus académique : « Je suis le fameux menuisier-ébéniste de la rue des Corroyeurs, dont les cercueils font l'admiration de la Flandre »¹⁷⁸. Si cette déclaration convoque la surprise, elle se présente de façon humoristique également: est-il possible qu'il y ait des admirateurs de cercueils qui ne sont exposés ni dans des vitrines de magasin ni sur le sol des cimetières? Ensuite, il continue à vanter les vertus de sa marchandise censées révéler le degré de tristesse de son client : « Votre chagrin-chagra, sera mesuré à la

¹⁷³ Luk Van den Dries, postface de *l'Histoire des larmes*, p. 46

¹⁷⁴ *La balade du Grand Macabre*, p.48

¹⁷⁵ Nom d'un personnage

¹⁷⁶ *Requiem für eine Metamorphose*, p. 64

¹⁷⁷ Nom d'un métier dont le personnage s'appelle : Le Menuisier

¹⁷⁸ *Mademoiselle Jaire*, p.205

bonne qualité et au style du cercueil »¹⁷⁹. Enfin, dans un appareil illusoire, rejoignant Le Fabricant de Fabre qui joue sur un idéal de pérennité inapte à la situation fatale, le fabricant de Ghelderode affirme : « Pour votre future regrettée fillette, je fabriquerai un petit chef-d'œuvre d'élégance, de solidité et de confort... »¹⁸⁰.

Les deux fabricants de cercueil, que l'accoutumance aux funestes événements a rendu insensible aux peines des acheteurs en deuil, mais plus sensibles aux bénéfiques potentiels, ont des raisonnements déplacés quant aux besoins qu'ils cherchent à prêter aux défunts. Les défunts ont-ils des besoins? Concernant le confort? Le comique est déclenché par les allures mercantiles de leurs propos burlesques.

Parmi les étapes de la coutume funéraire, dans la famille Jaïre, comme c'était déjà le cas avec l'intervention du Menuisier, le lavement du corps n'est pas programmé au moment convenable: « Si c'est la femme qui lave les corps, elle vient trop tôt »¹⁸¹. La répétition du décalage entre les étapes de ce rite et ses nécessités dans une situation réellement opportune, met en place de nouveau les mécanismes du burlesque.

Cependant l'idée de l'enterrement n'a rien de drôle pour Jaïre : « Pénible... Le plus pénible doit arriver, cet enterrement oh !... »¹⁸². Chez les personnages de Fabre, dans le fantasme qu'ils projettent de l'enterrement, l'antagonisme est par contre amusant. La promesse du Fabricant de Cercueils, « toute personne qui meurt sera soit collectionnée soit enterrée gratuitement »¹⁸³, est en contradiction à celle du Fossoyeur : « La tombe doit être livrée bien propre au prochain pensionnaire payant »¹⁸⁴. Ensuite, à la question du Fossoyeur « Que me demanderas tu ? » l'Entomologiste répond : « Que toi, tes enfants et petits-enfants paient les droits de ma succession ».

Décidément à travers ces extraits du corpus, dans le cérémonial que le dernier soupir mérite, l'argent est d'une si vive préoccupation qu'il replonge le lecteur dans une matérialité inattendue par rapport à la mort et aux interrogations métaphysiques qui lui sont dues. Rappelant les préoccupations de la société capitaliste, toutes ces répliques, traitant d'un sujet à la réputation pourtant tragique, entraînent un rire que l'auteur annonce à travers la voix du Docteur-Philosophe au début de la scène Romain II : « Quand nous rêvons de la mort, impossible de ne pas en rire. Alors, nous rions si fort que nous rêvons que nous allons en mourir »¹⁸⁵. Mais

¹⁷⁹ *Ib.* p.192

¹⁸⁰ *Mademoiselle Jaïre*, p.192

¹⁸¹ *Ib.* p.194

¹⁸² *Ib.*, p.214

¹⁸³ *Requiem.* p.67

¹⁸⁴ *Ib.* p 72

¹⁸⁵ *Ib.* p.22

comme ce rire n'a rien de la comédie convenue et à laquelle il est souvent attaché, la définition d'Alain Badiou s'introduit naturellement: « La vraie comédie ne nous divertit pas, elle nous met dans l'inquiétante joie d'avoir à rire de l'obscénité du réel »¹⁸⁶.

Enfin, l'idée de la dernière étape des funérailles, les condoléances, survient dans l'assertion inopportune du Menuisier auprès de Jaïre : « Je devine que j'ai à vous présenter mes condoléances »¹⁸⁷. Pour augmenter le degré du comique de cette déclaration équivoque et malvenue, Blandine Jaïre est encore en vie, rappelant l'aspect farcesque de ce personnage voué à une définitive confusion, et que nous sommes effectivement au théâtre, Ghelderode fait en sorte que son personnage signe ses propos en ajoutant: « Je suis le fameux menuisier »¹⁸⁸. Avec sa précédente manière d'arrimer son identité et ses services, comment Jaïre et le lecteur pouvaient-ils l'oublier ?

La théâtralité de la mort dans cette littérature, par les images focalisées sur les seules finalités matérielles de l'argent, est loin d'être austère. Elle garantit non seulement l'amusement des lecteurs-spectateurs, mais aussi leurs réflexions critiques face à la condition misérable de l'homme, capable de profiter de tout, en feignant le respect pour des corps sans vie que le confort ne peut toucher. Ces enseignements sérieux sur le ton de l'humour, ne sont pas sans retracer les sagesses de grands humanistes de la Renaissance, tels Erasme dans son *Eloge de la folie* ou Rabelais dans son éloge de la dette au chapitre III et IV du *Tiers Livre*¹⁸⁹.

L'ensemble de ces remarques suscitent un élément de réponse à la question introduite au début de ce développement : peut-on tuer la mort ? S'il est sans doute absurde de s'imaginer tuer la mort, quoique Ghelderode l'imagina dans sa *Balade*, il est certainement possible que l'absence de considérations de la mort tue la vivacité d'esprit et par voie de conséquence, la conscience de la vie. Que faut-il entendre par « conscience de la vie » ? La méditation sur cette question peut-elle (re)donner naissance à une conscience de la mort ?

3.3 Les figures mineures

¹⁸⁶ Alain Badiou avec Nicolas Truong *Eloge du théâtre*, Café Voltaire, Flammarion, 2013, p. 17

¹⁸⁷ *Mademoiselle Jaïre*, p. 205

¹⁸⁸ *Ib.* p. 205

¹⁸⁹ « L'éloge paradoxal, qui valorise un objet apparemment indigne, est surtout l'occasion de remettre, comme dit Bataille, « l'économie à la mesure de l'univers », d'en appeler à la vie contre une autarcie mortifère. » *Version en ligne*, Publiée le 24 janvier 2013 - *Version imprimée*, Publiée dans *Vacarme* 62, hiver 2013, pp. 152-157-
<http://www.vacarme.org/article2224.html>, consulté le 08.06.14

Minorées du fait qu'elles passent au second plan, par rapport au premier plan que la figure imposante du chevalier par exemple occupe, ces figures sont des images féeriques et symboliques de la mort. Les unes, féeriques tout d'abord soulèvent l'énigme de l'apparition du mort; sa réalité dans le monde actuel, quand elle est plus facilement attestée dans une culture anglo-saxonne, est plus facilement rejetée et considérée comme fantasmagorique dans une culture francophone et rationaliste : il peut arriver en effet dans une université anglaise qu'un service particulier soit sollicité pour expulser un *poltergeist* perturbant un résidant du Campus, alors que ce type de service répondant à ce type de demande n'existe pas sur le territoire de l'hexagone. Par le passé pourtant, « la doctrine du Purgatoire ouvre une brèche dans l'augustinisme en admettant des apparitions réelles de morts, mais ces apparitions sont tout de même considérées comme fantastiques »¹⁹⁰. Les autres, figures symboliques, posent le problème de la métamorphose et de l'hybridation entre l'homme et l'animal, que *Les Métamorphoses* d'Ovide font connaître depuis l'Antiquité, et peuvent s'apparenter à des manifestations démoniaques dans une terminologie chrétienne. Sans aller jusqu'à ce type de manifestation dans l'immédiat, les ombres et les fantômes comportent également des aspects de l'hybride dans le sens où ils ne sont ni tout à fait du côté des vivants ni tout à fait du côté des morts. Ces figures sont tout d'abord traitées en fonction d'éléments spécifiques du corpus: le rôle de l'ombre est envisagé à partir du *Cavalier bizarre* de Ghelderode, et celui du fantôme à partir de *Mon corps, mon gentil corps, dis moi...* de Jan Fabre.

3.3.1 Visions féeriques de la mort: Les ombres et les fantômes

Ces deux figures trouvent leurs origines dans l'Antiquité : « Le fantôme grec épique et tragique est d'abord culturel: il est en rapport avec des croyances religieuses concernant les morts [...] Le corps fantomatique peut manifester sa présence et perturber les vivants, s'il n'a pas été envoyé selon les règles dans l'au-delà »¹⁹¹. C'est entre autres pour cela que le corps de Polynice ne peut se passer de sépulture; c'est aussi pour cela que la littérature et le cinéma fantastique mettent en scène des morts vivants pour aller vite. Mais malgré leurs origines fastueuses, ces deux figures se trouvent donc au second rang par rapport aux figures majeures.

Les apparitions de fantômes et de spectres appartiennent à la tradition théâtrale des spectacles à machines et de l'opéra (17^e-18^e siècles). Cette tradition moins noble que celle de la tragédie confirme l'idée de figures mineures parmi lesquelles se trouvent l'ombre et le fantôme.

¹⁹⁰ Laurent Guyénot, *La mort féerique*, Paris, nrf, Gallimard, 2011, p. 144

¹⁹¹ Patricia Vasseur-Lecagneux, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques », in *Dramaturgies de l'ombre*, p. 15

L'ombre est une figure mineure en effet parce qu'elle est un substitut du personnage de la mort, quand celui-ci est le personnage principal, comme le Cavalier Bizarre dans la pièce du même nom. C'est en comparaison au rôle de l'ombre dans l'histoire du théâtre succinctement abordée que j'étudie ensuite le caractère de cette image dans quelques cas précis. La présence de l'ombre n'est autre que littéraire dans mon corpus, car elle n'a pas de consistance dramaturgique, contrairement au personnage protatique de la tragédie humaniste bien souvent inspirée de Sénèque. La souveraineté de la mort au caractère immatériel y a ainsi trouvé un sujet pour asseoir son pouvoir: parmi les stances de ce théâtre à l'antique, elle circule dans le véhicule de l'ombre, et devient un 'véritable' personnage dont les fonctions sont les suivantes : « dans *Marc-Antoine* de Jodelle, l'ombre protatique d'Antoine informe le spectateur de la suite des événements »¹⁹², non pas pour susciter la paix d'une Reverdie, mais « l'horreur dans cette scène inaugurale [...] qui introduit comme préalable à la représentation de l'action à venir l'effroi d'un plan surnaturel infernal »¹⁹³. Douée vraiment de parole, sa fonction est donc celle de l'oracle ; or il ne faut pas la confondre avec la mort elle-même, car « ce n'est pas la Mort ou le Destin qui parle, c'est un individu particulier; lié personnellement aux vivants, mais qui incarne aussi la mort et le destin »¹⁹⁴. Chez Ghelderode l'ombre incarne aussi la mort mais elle n'incarne pas son personnage: elle demeure, dans ce cas précis, une vision du Cavalier Bizarre hallucinée ou non de la part du Guetteur qui cherche à décrire ce qu'il voit aux Vieillards de l'hôpital : « À moins que ce ne soit une ombre »¹⁹⁵. Cette affirmation reprise en écho par le Cinquième vieillard se précise ensuite: « À moins que ce soit une ombre encore, chevauchant une ombre »¹⁹⁶. Mais cette ombre convoquée de façon épique n'est pas rattachée au genre de la tragédie puisque sa présence apparaît de « façon narrative » et qu'elle est ici muette; au contraire dans la tragédie (humaniste), « faire parler les morts souligne les liens étroits entre le genre de la tragédie et la scène infernale de l'ombre qui sert à caractériser ce genre »¹⁹⁷. Or, dans la pièce du poète dramatique même si l'hôpital dans lequel les Vieux attendent la mort s'apparente à un lieu infernal, il n'y a pas de confusion possible avec la tragédie: le genre de la pièce, comme pour chacune de ses œuvres, est précisé par l'auteur dans un sous-titre, *Le Cavalier bizarre*,

¹⁹² Olivier Milet, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée » in *Dramaturgies de l'ombre*, Françoise Lavocat et François Le cercle, Presse univ. de Rennes, 2005, p. 94

¹⁹³ *Ib.* p.95

¹⁹⁴ *Ib.* p.96

¹⁹⁵ *Le cavalier bizarre* p.16

¹⁹⁶ *Ib.* p. 16

¹⁹⁷ Olivier Milet, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée » in *Dramaturgies de l'ombre*, Françoise Lavocat et François Le cercle, Presse univ. De Rennes, 2005, p. 94

*pochade*¹⁹⁸ en un acte. La manière de la Pochade est caractéristique de la façon dont Ghelderode travaillait: « en général, il écrivait assez vite, même s'il lui arrivait de jeter les bases d'une pièce à partir d'une idée qu'il laissait en suspens pour n'y revenir que bien plus tard »¹⁹⁹.

En dépit d'une façon empressée d'écrire qui n'a ni la dimension ni la contrainte de la tragédie classique, Ghelderode, par le biais des personnages du *Cavalier bizarre*, mentionne à trois reprises une vision mal définie de l'ombre; celle-ci pourrait pourtant préfigurer comme dans la tragédie un funeste événement: elle doit emporter quelqu'un mettant fin à sa vie. Néanmoins, dans un renversement carnavalesque et inattendu au lieu que la Mort n'emporte un vieillard – mettant fin de ce fait à sa triste condition –, elle emporte un nouveau né. Dans la tradition de la danse macabre à laquelle la pièce fait référence, l'allégorie de la mort entraîne tous les habitants de la cité quel que soit leur âge leur sexe ou leur statut social.

Avec des qualités plus appuyées, les ombres de *La Mort regarde à la fenêtre* définissent l'ambiance mortuaire « d'un festin fantôme que la princesse Chiavelone fait préparer pour ses hôtes disparus »²⁰⁰. Son valet Juste lui fait remarquer que « la chambre est remplie d'ombre »²⁰¹, dans une réplique ainsi énoncée: chacun se regarde « comme si on allait [se] dire des nouvelles des morts »²⁰². À la scène suivante l'amie de la princesse, Maude Perdita, précise qu'elle voit « des ombres qui bougent »²⁰³, alors que la princesse peu après partage avec elle son souvenir: « Jadis... cette nuit... se passait une fête qui durait jusqu'au matin. Tous ceux qui venaient sont morts »²⁰⁴. Aussi dans ce monde fantastique ayant l'atmosphère du drame romantique où les souvenirs des morts et la présence des ombres se télescopent, il n'est pas surprenant de confondre l'une avec les autres.

Proche de l'ombre dans son rôle de revenant, la figure du fantôme est également signalée par l'un des personnages d'une pièce de Jan Fabre, *Mon corps, mon gentil corps dis-moi... monologue pour un homme*, n'étant pas tout à fait un personnage; effectivement cette œuvre met en scène un artiste ayant travaillé avec Fabre: Wim Vandekeybus. La pièce est d'ailleurs doublement dédiée au chorégraphe en question et à l'artiste germanophone Rob Scholte qui

¹⁹⁸ mot rattaché à un primitif italien "Pocciata", esquisse où les masses sont signalées, peinture tracée en quelques coups de pinceau. Litt: c'est une œuvre rapidement écrite; "jamais le style de Molière ne fut plus libre, plus franc que dans ces pochades auxquelles il n'attachaient pas d'importance». *Dictionnaire du théâtre*.

¹⁹⁹ Jean-Paul Humpers, entretien du 07.08.13

²⁰⁰ Jean-Paul Humpers, http://www.ghelderode.be/site_000089.htm

²⁰¹ Jacqueline Blancard-Cassou, *Théâtre Oublié, La mort regarde à la fenêtre*, p. 21

²⁰² *Ib.*, p.21

²⁰³ *Ib.* p.26

²⁰⁴ *Ib.* p.26

perdit les deux jambes lors d'un acte terroriste en 1994. Fabre écrit sa pièce en 1996.

Malgré la structure discursive ou rhétorique du monologue dont la situation d'énonciation appellerait pourtant le dialogue, la pièce ressemble à une discussion abstraite entre l'art et le corps par l'intermédiaire du chorégraphe et de ses souvenirs en présence de la photographe. Ce dialogue se produit par les sensations (déchirées comme chez un infirme) et réflexions de Wim Vandekeybus, et se situe dans une promenade macabre effectuée à travers différentes salles, exhibant les photos de décombres anatomiques (celle de son propre corps). L'échange entre l'art visuel (la photo) et la souffrance du corps mutilé, commémore au premier abord la condition de Scholte; dans *La salle des muscles* la photographe imaginaire dit à son modèle (Wim Vandekeybus): « si tu avais perdu tes jambes tu pourrais bouger devant moi avec plus de grâce encore »²⁰⁵. Puis les œuvres de celle-ci réactivent la mémoire du mutilé²⁰⁶ : « En regardant ses photos, je me suis souvenu de ce jour où je m'étais blessé avec des morceaux de verre tombés du ciel [...] les tessons blancs me transperçaient la chair et me griffaient les articulations et les os de mon squelette [...] J'étais malade douleurs »²⁰⁷. Dans une telle expérience avoisinant le champ de la mort par un langage visuel accessible aux mortels, la mort semble envoyer les sujets qui la servent et manifester sa présence de façon symbolique: « Alors, il y a de stupides petits fantômes qui se mettent en dessous de moi »²⁰⁸ ; la position spatiale des fantômes précise bien que le corps n'est plus tout à fait de ce monde. D'ailleurs, dans *La salle du système nerveux* l'infirmier dit : « je planais pour la énième fois entre la vie et la mort »²⁰⁹.

En avançant dans ces divers lieux d'exposition de photos, les fantômes réapparaissent au titre d'une comparaison: « J'ai vu des images de mon corps [...] des silhouettes fébriles et des êtres émaciés et sous-alimentés qui ressemblaient à des fantômes. Sur ces photos ma peau est très fragile et gris clair et fine comme du papier à cigarette »²¹⁰. La précision par rapport à l'allure de la peau et surtout sa comparaison avec le papier à cigarette sont importantes car, par un passage métonymique allant de l'image du fantôme à l'état de la peau, la dimension grotesque se déploie dans son double visage maïeutique et mortifiant; ce personnage fantomatique donne naissance en effet à un fantôme : « j'ai allumé une cigarette, j'ai craché un petit fantôme »²¹¹.

Au terme de ce parcours - artistique et corporel -, arrivé à l'avant dernière salle, *La salle du*

²⁰⁵ *Mon gentil corps*, p. 85

²⁰⁶ La commémoration de l'état de Rob Scholte et la remémoration du personnage témoignent de l'effet de miroir omniprésent dans l'écriture de Fabre. Les analyses linguistiques des étapes suivantes précisent cet effet de façon détaillée

²⁰⁷ *Mon gentil corps*, p. 86

²⁰⁸ *Ib.* p.86

²⁰⁹ p. 92

²¹⁰ p. 90

²¹¹ p. 93

système lymphatique, quand il regarde sa photographie, le modèle est devenu lui-même fantôme: «J'étais donc bel et bien son gentil petit... (il rit) fantôme »²¹². À la suite de l'adjectif « gentil » l'on pourrait attendre le substantif « corps » du fait que le titre réunit les deux lexèmes; or, dans la logique du texte qui met en scène les mutilations du corps, les états fantomatiques de celui-ci se révèlent dans l'impossibilité de réaliser les pulsions du désir tactile : « Mais au fil de toutes ces années où elle m'a photographié elle ne m'a jamais touché »²¹³. La gravité de cette déclaration et l'analyse qui la précède nous inspire deux éléments de conclusion.

Premièrement dans la littérature de cette pièce l'art triomphe donc du corps et de ses instincts, précisément parce que ce corps est à la frontière de la vie et de la mort, et que la fonction de l'art selon Romeo Castellucci consiste en un soin palliatif quand la vie fait défaut : « L'art est essentiellement la réponse à un manque de vie: là où il y a de la vie, il n'y a pas besoin de l'art. C'est pourquoi ici en Occident, nous avons tant besoin de l'art, parce que la vie vient souvent à nous manquer »²¹⁴.

Deuxièmement dans cette œuvre, en dehors des sensations corporelles douloureuses, c'est la position du regard qui occupe une place hégémonique; elle se révèle dans diverses perspectives: le regard de la photographe sur son modèle et le regard de ses photos par le modèle déclenche un regard que celui-ci porte sur lui-même. Ensuite, de par l'effet de miroir que savamment l'écriture de Fabre compose, c'est le regard du lecteur qui est sollicité : il porte son regard sur la condition du corps mutilé et sur celle de l'art dans une liberté que rien ne définit, du fait que l'auteur ne dégage ni jugement de valeur sur le travail artistique de son personnage à la frontière du fictif (Wim Vandekeybus n'est pas véritablement mutilé), ni complaisance à la souffrance de son personnage réel (Rob Scholte est présent à travers le mutilé). Mais l'importance du regard va plus loin encore grâce à l'examen de la figure du fantôme. Effectivement, l'étymologie de ce terme rassemble les deux faces de la vision - son action et son objet²¹⁵: « Le fantôme est désigné par le mot *eidōlon* qui appartient à la racine du verbe 'voir' et signifie autant 'image' que 'simulacre' ou 'portrait' »²¹⁶. À ce compte là pour clôturer ce chapitre sur *Mon corps, mon gentil corps...* par celui qui l'a initialement inspiré, autant dire que Rob Scholte travaille sur d'autres types de fantômes, appartenant au domaine du signe:

Réinterrogeant nos habitudes visuelles, ses premiers travaux sont en effet déjà porteurs d'un

²¹² p. 96

²¹³ p. 104

²¹⁴ Romeo Castellucci, *Conversation pour le festival d'Avignon 2008*, P.O.L, p. 55

²¹⁵ Dans *L'esthétique de la mort - Que reflète le corps de chair dans Mon corps, mon gentil corps, dis-moi... ?* étudie les jeux de regard de façon plus approfondie

²¹⁶ Patricia Vasseur-Lecagneux, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques », in *Dramaturgies de l'ombre*, p.15

jeu minutieusement orchestré sur le sens des images. Son *Autoportrait* de 1988 est l'exemple typique de cette manœuvre mystificatrice: son visage est intentionnellement absent de l'image, remplacé par un signe « copyright » sur fond rouge²¹⁷.

L'observation de l'ombre et du fantôme manifeste par conséquent des divergences essentielles entre les deux auteurs: les personnages de Ghelderode même s'ils ne sont pas dupes par rapport à la venue de la mort si Vladimir et Estragon le sont quant à la venue de Godot, prennent des ombres pour la mort ce qui en soi n'a rien d'insolite. La personne-personnage de Fabre inspirée par un artiste mutilé, devient un fantôme ou s'aperçoit qu'il est devenu un fantôme. Aussi, dans le premier cas la mort est extérieure au personnage et manifeste sa théâtralité dans un discours épique; dans le second cas, elle est agrégée à la personne de Wim Vandekeybus qui n'est pas un personnage et manifeste sa théâtralité dans un discours postdramatique, caractérisé ici par la multilocalisation²¹⁸ de la figure du fantôme, dans l'imagination du personnage, dans ce qu'il engendre – la fumée- et en lui-même, dans un effet du grotesque.

De par l'étude de ces deux figures mineures, l'ombre et le fantôme qui rendent compte de la matérialité mortuaire du corps, nous avons presque vu la mort! Allant ainsi de l'intangible (ombre) au tangible (corps) pour revenir sur l'intangible de l'événement funeste (la mutilation ou le décès) la mort ainsi décrit un mouvement circulaire et cyclique comme celui du temps et d'une esthétique carnavalesque.

Les animaux quant à eux rendent compte symboliquement d'une image de la mort, et bien souvent d'une hybridation ou d'une métamorphose. Or, nous savons que la mort est métamorphose pour Jan Fabre. Etat transitoire pour lui, carnavalesque ou définitif pour Ghelderode, la figure de la mort par des symboles animaliers est ici étudiée par de brèves considérations sur les animaux et les polymorphies du passé. Les êtres hybrides et animaux, nombreux, que l'on recense dans le corpus sont observés au regard des métamorphoses de la mythologie et de leurs correspondances sur le plan du corps; mais l'analyse se concentre ensuite sur deux cas seulement: le chien et le hibou.

²¹⁷ http://fr.lumas.com/artist/rob_scholte/

²¹⁸ voici une partie de la liste des caractéristiques qui tentent de cerner le postdramatique : « ambiguïté, célébration de l'art comme fiction, célébration du théâtre comme processus, jugé autoritaire et/ ou archaïque, discontinuité, hétérogénéité, non-textualité, plusieurs codes, subversion, multilocalisation [...] » - Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'arche, 2002, p.32 – Bien qu'il soit problématique d'utiliser ce qualificatif, postdramatique, pour analyser un élément littéraire, il rend compte néanmoins de la théâtralité du texte.

3.4 Figures symboliques: les animaux

Témoins de forces archétypales tels les animaux de la mythologie, de symboliques ancestrales, comme le serpent ou le hibou, et d'imageries religieuses archaïques notamment quand les dieux sont des êtres doubles à mi chemin entre l'homme et l'animal dans la mythologie égyptienne, les animaux sont nombreux dans la littérature de Ghelderode et présents sur la scène de Jan Fabre. Ils sont liés à la mort dans la mesure où ils sont en relation avec la santé/ la maladie qui se résout possiblement dans un décès et où ils sont à la frontière des deux mondes de la vie et de la mort, voire impliqués dans le monde infernal.

3.4.1 Les figures hybrides et métamorphosées

La figure de l'animal associe-t-elle l'homme et la mort ?

«Le discours que tient chaque époque sur l'animal est à déchiffrer comme un discours sur l'homme »²¹⁹. Dans la tradition patristique le recours aux figures animales est fréquent, non pas au titre des transformations comme chez Ovide, mais au titre *d'exemplum* : « Déjà les Pères de l'Eglise pratiquaient la référence au monde animal pour illustrer une vérité ou pour indiquer la conduite à suivre »²²⁰. En dehors de la tradition chrétienne et du domaine littéraire au moment du Carnaval, « à Marseille les animaux défilaient le jour de la Saint Lazare (lié au cycle des légendes sur les enfers, « au motif de la mort et de la résurrection » »²²¹. À la Renaissance, l'image de l'animal dessine des portraits de l'homme caractérisé par ses humeurs, la mélancolie en particulier : « de là [la mélancolie] vient qu'aucuns se pensent être ours, d'autres lions, cerfs, ou autre sorte de bête »²²². L'état des liquides corporels induisaient les caractéristiques d'un animal. Ici la transformation est donc allégorique. En dehors des *Métamorphoses* d'Ovide qui cristallisent le processus de transformation d'un être humain ou divin en un animal, un végétal ou un minéral, sous l'impulsion d'une intervention divine, la métamorphose est également remarquable dans le bestiaire médiéval. Cette œuvre comme *Les Métamorphoses* produit des

²¹⁹ Gisèle Matthieu-Castellani, « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Paris éditions Place, 1980, p. 21

²²⁰ Sylvie levèvre « Polymorphisme et métamorphose » in *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Laurence Harf-Lancner, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles n°28, 1985, p.219

²²¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. par A. Robel, Paris, Gall., coll. Tel, 1970, p.89

²²² Caroline Oates, « Démonologues et Lycanthropes, les théories de la métamorphose au XVI^e siècle, in *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Laurence Harf-Lancner, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles n°28, 1985, p. 93

animaux hybrides, allégorie de l'indécision au médiéval; l'animalité y apparaît « comme contraire à une culture de la différenciation »²²³. Cependant, la finalité de la transformation n'est pas la même dans l'Antiquité et au Moyen Âge : « La métamorphose qui sous-tend la structure des bestiaires est sans doute un moyen de conjurer le polymorphisme du monde ».²²⁴

Pourtant c'est pour rétablir cette polymorphie que les deux artistes flamands réintroduisent des êtres hybrides, parmi lesquels on peut citer l'homme à tête de lapin. Cette figure a donné lieu à une production plastique, *Le guerrier flamand*²²⁵, et à des personnages dans la production chorégraphique et théâtrale *Prométhéus Landscape II* de Jan Fabre. Elle a donné lieu à une production linguistique au début de *Mademoiselle Jaïre* de Ghelderode; pour répondre à l'épouse Jaïre qui lui demande d'accomplir un miracle, le vicaire Kaliphas répond: « Si j'en avais le pouvoir, mon premier miracle serait d'affliger un certain Lorias d'une tête de lapin, Madame »²²⁶. Dans cette même pièce, mais peu avant la fin au moment où le cortège carnavalesque fait irruption, une didascalie de l'auteur précise que parmi les lurons vociférants se trouve « un fou goudronné couvert de plume de coq »²²⁷. Et parmi les personnages de *Je suis sang* de Jan Fabre l'un d'eux est aussi affublé de cette panoplie de fortune. Une photo de ce personnage recouvert de plume et de goudron, incarné par Olivier Dubois, se trouve dans *Corpus Jan Fabre*²²⁸. En revanche dans un film que je possède de la pièce *Mademoiselle Jaïre*²²⁹, le même personnage décrit par Ghelderode n'est pas mis en scène par Stefen Shank.

Ces figures hybrides et communes aux deux dramaturges renvoient à l'image grotesque et duelle du monde occidental, ainsi qu'à une étape de la métamorphose fixée dans cet état intermédiaire. Dans une perspective de l'Extrême Orient en revanche « l'homme se parant de superbes plumages ou pelage » est la représentation du mot « beauté », « par son étymologie graphique »²³⁰. Que l'être double mi-homme mi-animal occupe une place furtive dans ce théâtre, c'est le cas chez Ghelderode, ou qu'il occupe une place prépondérante, c'est le cas du *Guerrier Flamand* de Fabre, il est relié aux désirs pulsionnels; lesquels sont illustrés par des épisodes mythologiques et des considérations psychanalytiques.

En effet, les dieux métamorphosés de la mythologie renferment également la double nature

²²³ Sylvie Lefèvre « Polymorphisme et métamorphose » in *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Laurence Harf-Lancner, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles n°28, 1985, p. 240

²²⁴ Sylvie Lefèvre, *Ib.*

²²⁵ *Guerrier Flamand* (guerrier du désespoir), 1995, réalisé avec le torse d'une armure et une tête de lapin faite avec des scarabées. Cette œuvre a fait l'objet de l'affiche du festival d'Avignon date 2001.

²²⁶ *Melle Jaïre*, p.189.

²²⁷ *Ib.* p. 260

²²⁸ L. Van den Dries, *Corpus Jan Fabre, Observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005, p.232

²²⁹ *Mademoiselle Jaïre* de Michel de Ghelderode, mise en scène de Stephen Shank, créée et filmé au Théâtre Royal du Parc- Bruxelles, 1998. Le meilleur du théâtre, collection Copat. Multivision

²³⁰ *4 dialogues, Rencontre entre François Cheng et Alain Rey*, Ed. Pierre Varrod, Paris, Le Robert, 2002, p.40

d'essence à la fois divine et animale le plus souvent, dans des situations de séduction et d'actes d'amour consentis ou repoussés: Daphné se change en laurier pour échapper à Apollon, Aréthuse en fontaine pour échapper à Alphée, et Zeus enlève Europe sous l'apparence d'un taureau et sous celle d'un cygne il s'unit à Leda, elle même changée en oie. Clytie est changée en plante héliotrope et voue à Hélios un amour inconditionnel. Dans l'Antiquité, les exemples d'êtres doubles et métamorphosés sont nombreux.

Ces figures mythologiques sont aussi employées par la psychanalyse. Pour Bachelard Icare l'homme-oiseau incarne une contemplation ascensionnelle se rapprochant de l'extase amoureuse, résolue dans la chute et la mort que symbolise l'union sexuelle. L'étape préparatoire à cette union est le désir qui se révèle dans l'image des êtres thériomorphes; leur particularité est de se transformer en animal et d'exhaler leur nature de bête sauvage: « les symboles thériomorphes, Jung l'a bien montré, sont des manifestations de la *libido* »²³¹.

Dans son processus d'élaboration de *Parrots and Guinea Pigs*, Fabre souhaite travailler sur l'apprentissage de la honte par analogie à l'animal qui ne connaît pas ce sentiment²³². Dans leurs exercices préparatoires à la performance, les guerriers de la beauté de Jan Fabre passent eux aussi par une série de métamorphoses: ils deviennent insecte, chat, tigre etc. en se mettant dans la « peau » de ces êtres vivants. Cette phase propédeutique est importante pour Fabre car « l'homme est le plus malade des animaux »²³³ et « le meilleur médecin de l'homme est l'animal »²³⁴. La maladie et la santé préoccupent les deux dramaturges flamands au point que Fabre introduit dans sa production la notion de *pharmacum*, un remède hybride lui aussi, pouvant ressusciter les morts et être un poison mortel²³⁵. Son théâtre est alors enclin aux effets curatifs ou préventifs grâce, entre autres, à la présence des animaux.

Chez les deux auteurs cette présence compte de nombreux spécimens: chien, chacal, chat, lapin, lièvre, singe, tortue, abeille, scarabée, papillons, hibou, chouette, canard, hirondelle, corbeau, corneille, perroquet, grenouille, crapaud, aigle, iguane, caméléon, serpent, etc. Parmi cette liste inachevée les deux représentants qui témoignent pour moi d'une symbolique de la mort sont le hibou et le chien. Pour chacun de ces animaux, avant d'examiner le corpus en lui-même, je vais rappeler ce qu'ils ont de funeste et donc d'opportun pour ces théâtralités de la mort.

²³¹ Gisèle Matthieu-Castellani, « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Paris éditions Place, 1980, p. 21

²³² Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre*, p.99

²³³ Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre*, p.101

²³⁴ *Umbraculum*, p.19

²³⁵ Asclépios, (d'Appollon initié à la médecine par le Centaure Chiron : précision personnelle) « avait reçu d'Athéna le sang qui avait coulé de la Gorgone ; tandis que les veines du côté gauche avaient répandu un poison violent, le sang du côté droit était bienfaisant ». « Après sa mort, Asclépios fut transformé en constellation, et devint le Serpenteire ». Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1951, p. 54

3.4.2 Le hibou

Dans la Grèce Antique les hiboux étaient cloués sur la porte de façon à conjurer l'augure dont ils étaient porteurs: leurs cris rappelant celui des pleureuses ils annonçaient la mort²³⁶.

Nyctimène, la fille d'Epopée, a été changée en chouette par Minerve (Pallas, Athéna) lorsqu'elle voulut cacher sa honte au fond des bois suite aux violences que son père lui avait fait subir; ayant conscience de sa faute « elle fuit la vue des hommes et la clarté du jour ». Cet oiseau consacré à la déesse symbolise la prudence ; les grecs lui ont attribué la connaissance de l'avenir²³⁷.

La violence induit la honte et la nuit qui s'y rattachent telle pour une zone de l'inconscience. Cependant c'est dans cette absence de lumière que la connaissance de l'avenir est accessible: tout comme la chouette voit dans la nuit, Tirésias est un voyant aveugle et inversement Hadès, Dieu des Enfers « le pays des ombres » voit sans être vu. Il en est de même pour le hibou cet oiseau nocturne annonçant la mort.

Les hiboux chez Ghelderode se montrent il est vrai dans les scènes funèbres. *Dans la ballade du Grand Macabre*, une fois que Nekrozotar a tué Salivaine la femme de l'ivrogne Videballe, les deux compères se saisissent du corps et se rendent à la cave en chantant : « Tous les hiboux, tous les crapaud font *de profundis* – Tous les filoux, tous les ribauds font *de profundis* »²³⁸. À la scène X premier acte de *Mademoiselle Jaire*, suite à une discussion entre le docteur Cloribus et le père Jaire sur l'avènement de la mort ou de la guérison – peut-être pire que la mort - de la jeune fille, ce dernier déclare : « Mieux vaut en appeler au diable qu'aux hiboux de la mort, prêtres et docteur, au diable »²³⁹.

Ces oiseaux nocturnes sont très présents dans la production plastique de Fabre qui en possède deux vivants, Ilad et Dali²⁴⁰. L'un d'eux est d'ailleurs « acteur » dans le film de Pierre Coulibeuf, *Les Guerriers de la beauté* : il apparaît sur l'épaule de son maître qui, par une identification au rapace nocturne ne peut garder les yeux ouverts et s'endort comme sous l'effet d'une drogue, tout en conservant la position verticale que son grand duc adopte aussi. Typique des rapaces nocturnes et porteurs d'oracle, *Les Messagers de la mort décapitée* est une installation au Louvre en 2006 constituée d'une série de têtes de hiboux et de chouettes empaillés aux yeux humains. Ces yeux ayant des regards plus ou moins effrayants ou effrayés ne sont pas en

²³⁶ Apulée: *L'Ane d'or ou les métamorphoses*, p. 86

²³⁷ Ovide, *Métamorphoses*, Liv. II, IV, note 1

²³⁸ *La Balade Du Grand Macabre*, p. 61.

²³⁹ *Mademoiselle Jaire* p. 194.

²⁴⁰ *Le Guerrier de la beauté*, p.16

correspondance avec l'ironie du titre: les messagers sont eux-mêmes décapités tout en ayant l'air vivant, alors que la mort, par définition ne peut être tuée, fût-ce par la peine capitale. Comment la mort de la mort peut-elle avoir lieu? Vaines question et considérations puisque la mort est métamorphose : « Ces têtes décapitées qui vous fixent de leurs yeux de verre humains évoquent le passage de la vie à la mort »²⁴¹.

Ce symbole de la mort a conduit mes réflexions en dehors du théâtre. En étudiant l'œuvre de Jan Fabre il est difficile de s' y référer exclusivement du fait que ses productions artistiques et théâtrales se répondent étant créées de concert bien souvent. Néanmoins la figure symbolique suivante, le chien, nous ramène à la théâtralité de la mort et nous rappelle que les deux auteurs utilisent un langage symbolique, lié lui-même essentiellement aux animaux : « ce qui distinguait l'homme de l'animal, c'était l'aptitude humaine à la pensée symbolique [...] Or les premiers symboles furent des animaux »²⁴².

3.4.3 Le chien

Il est un personnage à la forme humaine, dans *L'Histoire des larmes* et dans *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand*: un homme joue le rôle d'un chien sans costume dans les deux pièces. Dans le deuxième titre, l'animal a des comportements bestiaux; scène 7 il marche à quatre pattes, saute sur la table, mange le pain qu'on lui jette, et finit par se comporter comme un homme ou un mauvais maître envers son animal: le chien donne des coups de canne sur la tête de l'homme, le tire par le col et le secoue dans tous les sens à la fin de la pièce. Dans le premier de ces titres, *L'Histoire des Larmes*, le personnage du chien par référence à Diogène cite presque à l'identique les propos du philosophe selon Diogène Laërce²⁴³: « Pourquoi m'appelle-t-on le chien ? Parce que pour tous ceux qui me donnent quelque chose j'agite la queue. Et ceux qui me refusent quelque chose je leur aboie dessus. Quant aux chevaliers je les mords »²⁴⁴. Ce chien-là se présente de façon anarchique à la limite du monde infernal ainsi que la mort de Diogène l'illustre: il est mort de façon semblable aux animaux mordu par un chien avec qui il partagea sa nourriture. Ainsi à la mort de Diogène « ils firent dresser en son honneur une colonne surmontée

²⁴¹ Jan Fabre au Louvre, *l'ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2008, p.72

²⁴² John Berger, 2011, *Pourquoi regarder les animaux ?*, Genève, Héros-Limite, p. 28

²⁴³ « Un jour qu'Alexandre se tenait auprès de lui et disait : « Moi, je suis Alexandre le grand Roi », Diogène dit : « Et moi je suis Diogène le Chien ! » Comme on lui demandait ce qui lui valait le nom de « Chien », il répondit : « Ceux qui me donnent, je les caresse de la queue ; ceux qui ne me donnent pas je les poursuis de mes aboiements ; quand aux méchants je les mords ». Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 1999, p.731

²⁴⁴ *L'Histoire des larmes*, p.14

d'un chien en marbre de Paros »²⁴⁵.

Par rapport à ce jeu référentiel « les chiens qui chez Jan Fabre sont si souvent la personnification de ce mélange de mort, de pulsions et de chaos, font leur entrée aboyant et montrant les dents, prêts à attaquer »²⁴⁶. En revanche, inoffensifs et victimes de l'homme, ils apparaissent dans *My movement are alone like street dog* comme des éléments du décor, empaillés et suspendus ou jonchant le sol. C'est l'homme lui-même qui est ici visé dans son aveugle cruauté: l'homme abandonne son animal dit de compagnie quand il part en vacances, le laissant ainsi errant comme l'élément d'un décor champêtre, urbain ou désolé.

Enfin, pour terminer avec les symboles des hiboux et des chiens chez Jan Fabre, c'est sa conception du théâtre même qu'il dévoile à travers la figure de l'animal. Etant donné qu'il s'identifie au Chevalier du désespoir il n'est pas étonnant que le chien morde ce personnage : «Mes représentations sont des oracles de la cruauté personnelle de mes rêves, qui bougent comme des animaux. Car dans mes représentations les animaux sont des humains, et les humains sont des animaux ». ²⁴⁷

Ce renversement entre le rôle de l'animal et celui de l'humain chez Fabre, ne se retrouve pas chez Michel de Ghelderode. Prenons l'exemple de cette dernière figure, celle du chien. Présente dans les tableaux de la peinture flamande ou même de la peinture naturaliste²⁴⁸, elle apparaît dans une comparaison entre l'animal et le mari de la princesse alors décédé: « le prince, vous guettant comme un chien repoussé marchant de long en large »²⁴⁹. En dehors de cet extrait, quelques occurrences de *Mademoiselle Jaire* paraissent caractéristiques de la symbolique de la mort par rapport à la figure du chien. C'est par des allusions à une fonction de psychopompe que cette symbolique se distingue pour finir et à une imagerie archaïque et grotesque pour commencer.

Au début de la pièce, le père de la mourante divague dans le monologue de l'exposition; il se préoccupe avant tout de son image sociale malgré la situation funeste, ce qui le conduit à des hésitations incongrues dans lesquelles il essaye de se convaincre de son accablement : « Si mon grand, oui grand chagrin se voit, on dira: le grotesque bonhomme, si peu maître de soi. Si je le cache, mon grand... grand ? Non immense ! On dira : il n'a pas de cœur celui-là ! »²⁵⁰. Avec son

²⁴⁵ Diogène Laërce, p. 743

²⁴⁶ Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre*, p. 31

²⁴⁷ Le Guerrier de la beauté, p.134.

²⁴⁸ À ce titre *l'Enterrement à Ornans* 1849-1850 de Courbet, est caractéristique du symbole qui nous occupe: dans ce tableau, « le chien alimente aussi l'univers symbolique. En effet, dans de nombreuses sociétés, l'animal accompagne l'homme dans l'au-delà et est souvent présent lors des cérémonies sacrées ». Analyse d'œuvre / Un enterrement à Ornans/ 1849-1850 / Gustave Courbet/ CPD arts visuels 16 / Sophie Bonnet - http://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/IMG/pdf/Courbet_Enterrement_Ornans.pdf

²⁴⁹ *La Mort regarde à la fenêtre*, p. 31

²⁵⁰ *Mademoiselle Jaire*, p. 186

tempérament carnavalesque, alors qu'il se lamente ou qu'il se délecte de ce moment unique, le chien du voisin et ses aboiements, lui inspire une réflexion grotesque : « Ils font ça les chiens, de creuser des trous dans la terre !... Je dis trous ? Oui trous partout, on entre dans l'existence et on en sort par un trou ! » Ici le changement de paradigme est plutôt brutal: on passe du comportement du chien à la venue au monde ou à la mort de l'être humain par le motif du trou. L'anatomie de la femme et la terre - lieu de trésor, de cachette, de dissimulation, de naissance, de germination et de décomposition autrement dit de vie et de mort - se rapprochent dans une assimilation grotesque que Bakhtine développe dans son ouvrage, *L'œuvre de François Rabelais*²⁵¹. Au delà de cette assimilation au fond habituelle chez Ghelderode – « d'un tombeau sort la vie »²⁵² -, et chez Jan Fabre pareillement - « notre corps est notre tombe »²⁵³, c'est la symbolique du chien qui attire ici mon attention.

Quand il creuse son trou, le chien peut y dormir – le sommeil et la mort sont proches²⁵⁴ -, mais surtout, il peut y enterrer une proie ou déterrer une charogne. De façon hypothétique c'est à l'observation de ce comportement que l'origine du dieu égyptien Anubis pourrait être liée : dieu figuré par un chien ou un chacal au départ, puis par un hybride homme à la tête de chien, il a pris part avec Isis à la reconstitution du corps d'Osiris démembré en quatorze morceaux. De là il apprend la conservation du corps que la momification nécessite. Dans sa fonction de psychopompe et de juge lors de la pesée des âmes, mais surtout avec sa connaissance à mi-chemin entre les royaumes de la mort et de la vie, il est probable que Ghelderode avec ses penchants pour l'archaïsme et le mortuaire, au début de la pièce, y fasse allusion : « Le chien du voisin reprend ses plaintes prémonitoires »²⁵⁵ montrant la fonction divinatoire de l'animal, et son omniscience est supposée dans « elle va mourir. Le chien le sait... »²⁵⁶.

Cette déclaration tient alors de l'oracle qui rappelle le rôle du chœur²⁵⁷ dans l'Antiquité. Par son omniscience, par sa position de gardien et de dénicheur de charogne, le chien est ici un symbole de la mort, comme il l'était dans le personnage de Fabre. L'animal est connaisseur ou spécialiste de la mort sans mystère pour lui: elle se produira, il en est sûr, contrairement aux hommes qui ne cessent d'en douter pendant presque toute la durée de la pièce, et en dehors du théâtre pendant toute la durée de la vie quand ils feignent l'oubli de la mort.

²⁵¹ Gall., coll. Tel, 1970, trad. par A. Robel : « La mort est toujours mise en corrélation avec la naissance, la tombe avec le sein de la terre qui donne le jour », p.59

²⁵² *La Balade ...* , p. 127

²⁵³ *Requiem ...* , p. 56

²⁵⁴ « le sommeil et la mort sont des frères jumeaux (*Homère*) » *Requiem*, p. 42

²⁵⁵ *Mademoiselle Jaire*, p.199

²⁵⁶ *Mademoiselle Jaire*, p. 188

²⁵⁷ Dans une simple allusion à la fonction oraculaire, puisque le chœur n'aurait en aucun cas sa place dans une telle farce, déguisée en Mystère

L'on peut donc dire que l'animal ou tout au moins les deux figures abordées (chien, hibou) associent l'homme à la mort, dans la mesure où ces figures sont un symbole de la mort d'après la lecture sémiotique ici proposée. De plus, l'animal semble résigné à la mort, comme si son instinct naturel de survie lui donnait également son instinct d'une mort innée. Dans le sens où, à l'imitation de leur attitude instinctive susceptible d'apprendre à l'homme à mourir naturellement, les animaux peuvent être de bons professeurs ainsi que Fabre l'affirme, leur présence également peut de ce fait lier l'homme à la mort.

L'étude de ces figures mineures contribue à démontrer l'omniprésence de la mort. Malgré son visage symbolique et son apparence minorée par les partis pris de cette recherche, sa figuration n'en demeure pas moins active dans cette littérature par effet de miroir dans l'esprit du lecteur. Aussi, ce dernier ne peut que s'interroger sur la fécondité et l'étendue de son domaine: peut-on parler d'une culture de la mort? La culture de la mort serait-elle devenue symbolique au point d'être présente par de simples références à sa réalité physiologique?

L'ensemble de ces figures majeures et mineures est regroupé dans un tableau de synthèse qui retrace des différences fondamentales entre les deux auteurs, et qui soulèvent des problèmes de méthodologie: les figures signifiées par une théâtralité littéraire chez Ghelderode sont souvent signifiées par une théâtralité performative chez Jan Fabre. Cette impasse tient à la grande différence de ces théâtralités qui n'a rien de surprenante, mais dont la pertinence par l'adhérence au thème de la mort n'est plus à démontrer. En revanche, il est essentiel de signaler cet antagonisme, car il caractérise une hybridation entre la « littérature de la mort » et la « dramaturgie de la mort ». Est-ce à dire que les effets transitoires de la mort²⁵⁸ dans ma recherche se répercutent en prodiguant par là une sorte de vivacité de la mort, elle-même située à l'opposé d'une 'culture de la mort'?

Dans tous les cas il y a à l'évidence un grand sens dramaturgique chez Ghelderode. Mais la dramaturgie, tout ce qui touche à l'organisation de la chose théâtrale, passe avant tout chez lui par le texte.

3.5 Synthèse des figures étudiées sous forme de tableau

Cette synthèse se présente sous la forme d'un tableau regroupant les figures étudiées, dans leur

²⁵⁸ Ci-devant manifestés par les êtres hybrides et métamorphosés

fonction épique ou dramatique. Elle permet de comparer les diverses figures émanant des pièces de Ghelderode, et des pièces de Jan Fabre.

FIGURES DE LA MORT	GHELDERODE : théâtralité littéraire / fonction épique	JAN FABRE : théâtralité dramaturgique/ fonction (post)dramatique et (auto) référentielle
Majeure : LE CHEVALIER	Le Cavalier bizarre	Le Chevalier du désespoir : fonction auto-référentielle (le chevalier est l'auteur)
Motif secondaire mais figure majeure : LE SAINT	- saint Sébastien dans la Gilde de Saint Sébastien - saint Georges tuant Azorin : fonction épique	- posture de Saint Sébastien par un comédien - projection de Saint Michel tressant le dragon : fonction dramaturgique
Figure éthique : LA PUNITION	Suite à la mort de Videbolle, Salivaine , dit « juste châtement » (punition immédiate)	les enfants de Niobé sont morts (punition différée) . le Rocher qui pleure est une allégorie (fonction référent.)
Figures féeriques : L'OMBRE et le FANTÔME	l'ombre est annoncée par les Vieillards et le Guetteur	le fantôme est comparaison, il est produit par la fumée, il est la personne elle-même : fonction postdramatique
Figure symbolique : être hybride, « HOMME COUVERT DE PLUMES »	« fou goudronné couvert de plumes » (dans une didascalie)	personnage goudronné couvert de plume joué par un danseur : fonction dramaturgique
Figure symbolique : LE HIBOU	Les hiboux sont invoqués par Jaïre	Les hiboux sont mis en scène dans <i>Les messagers...</i> et <i>Les Guerriers de la beauté</i>
Figure symbolique : LE CHIEN	le chien est convoqué par les répliques de Jaïre	Les chiens sont des personnages (<i>L'Histoire des larmes, Théâtre écrit avec un...</i>)

3.5.1 Commentaires du tableau

Ce tableau reclasse la plupart des figures de la mort émergeant de mon corpus. Concernant le corpus de Ghelderode, elles sont issues de *Mademoiselle Jaire*, du *Cavalier Bizarre* et de *La Balade du Grand Macabre*. Concernant le corpus de Jan Fabre, elles sont issues de *L'Histoire des Larmes*, de *Je suis sang*, du *Pouvoir des folies théâtrales*, de *Mon corps, mon gentil corps, dis moi...* ; le film de Pierre Coulibeuf *Les Guerriers de la beauté* et la pièce *Théâtre écrit avec un « k » est un matou flamand* sont sollicités pour illustrer la figure symbolique de la mort (hibou, chien) mais ne font pas partie du corpus.

À chaque cas recensés, pour mettre l'accent sur les différences entre ces deux théâtres, les diverses fonctions - épique selon Jean-Pierre Sarrazac- dramaturgique et Postdramatique selon Hans-Thies Lehmann sont précisées.

Après avoir abordé certaines figures majeures et mineures constituant des éléments morcelés du texte et renvoyant quelquefois dans le cadre des comparaisons entre les deux auteurs à des éléments dramaturgiques chez Jan Fabre, j'envisage à présent une analyse du discours de certains extraits, posant le problème de la place du texte et du langage verbal face à d'autres types de langages dans le domaine du théâtre. Introduite par une vision panoramique et brève du texte théâtral, cette analyse se décompose en deux parties. L'une porte sur les microstructures (unités minimales lexicales et syntaxiques, figures de styles...), et l'autre sur les macrostructures (dialogue, monologue, procédés d'écriture, mise en abîme...).

Au théâtre, la place du texte est-elle déplacée?

Sans entrer dans l'interminable débat qui, en séparant un théâtre de texte d'un théâtre plastique, cherche la place et le statut du texte dans des revendications qui ne sont pas toujours productives, force est de constater que dans l'histoire du théâtre la littérature occupa le haut du pavé. Balzac lui-même pour accéder au rang des grands auteurs fit l'une de ses premières tentatives d'auteur avec l'écriture d'une pièce de théâtre, *Cromwell* tragédie versifiée, mais vaine tentative²⁵⁹. Le passé glorieux de la tragédie - antique, élisabéthaine et classique - n'est sans

²⁵⁹ À son époque (Balzac est né en 1799), Stendhal (né en 1783), Hugo (né en 1802), Vigny (né en 1797), Lamartine.. « tous les jeunes hommes qui rêvaient de littérature ont d'abord pensé au théâtre comme un moyen d'expression naturelle. Rien d'étonnant si l'on songe au rôle capital qu'a tenu l'art dramatique dans les bouleversements de la Révolution et du Directoire : une salle de théâtre était à l'époque le lieu unique où des hommes se rassemblaient pour s'y divertir ou s'y indigner en commun ». Aussi par le biais du théâtre, Balzac espérait gagner la faveur de son public, dans une « conquête » et politique et littéraire. Mais ses premiers

doute pas innocent dans cette empreinte littéraire dont le théâtre n'a longtemps pu se défaire. Pourtant à l'aube du XXe siècle suite aux audaces de Jarry destituant les mécanismes du théâtre classique, un « théâtre de l'absurde » ou « de la dérision » s'insurge contre « "les thèses à textes" jugées pesantes et moralisatrices »²⁶⁰ et contre un ensemble d'entités culturelles : « les préoccupations non artistiques, le réalisme-naturalisme, le psychologisme et la causalité, le texte littéraire et le théâtre dialogué, les conventions périmées et l'héritage du passé »²⁶¹. Entre le milieu du XXe marquant l'apogée de la carrière de Ghelderode, et le début du XXIe siècle qui situe la production de Jan Fabre, l'évolution est telle que c'est « le caractère optionnel du texte au théâtre qui modifie la fonction du texte de théâtre »²⁶².

De par sa dévotion à la scène le texte de théâtre soulève nécessairement les questions touchant au langage lui-même, à savoir comment l'homme se positionne par rapport à sa faculté d'être doué de parole; pour lui, de façon consciente ou non, « la langue est objet d'amour [...] de haine parfois [...] et source de plaisir [...] Le jeu avec les mots, les sonorités et le sens, toute l'activité ludique et poétique qui a pour objet et pour moyen d'expression la langue constitue une survivance du principe de plaisir »²⁶³. Cette aire de jeu et de plaisir que la langue peut occuper à travers le style et ses figures, à travers la poésie, la prosodie, les jeux de miroir et de correspondances etc., est le domaine des écrivains tels Jan Fabre et Ghelderode.

Bien qu'il n'aient pas la même manière de disposer du texte théâtral, comment concevoir chez eux l'écriture?

Entre cette dimension ludique de la langue en amont, et la dimension intellectuelle que la place du texte de théâtre caractérise avait en aval, l'écrivain positionne les fondements de son travail dans une écriture comportant un ensemble de marques: les usages de son époque (ou le rejet de ceux-ci), des mouvements littéraires empruntés ou dévoilés par ses récits, ses partis pris esthétiques révélateurs ou non du ' bon goût', son implication dans le texte, le genre ou l'absence de genre de ses œuvres, ses choix lexicaux, syntaxiques, stylistiques etc. Même si « le texte théâtral n'est plus nécessairement littéraire depuis longtemps »²⁶⁴ (avec l'usage des onomatopées, du langage fragmenté, des sons non verbaux etc.), les textes de Ghelderode et ceux de Jan Fabre

mélodrames, *Le Nègre* et *Cromwell*, ont été refusés au Théâtre de la Gaîté. Francis Ambrière, Les Grandes Conférences, Balzac, homme de théâtre, Première diffusion le 23 mars 1959 sur France III nationale. <http://www.franceculture.fr/emission-grands-ecrivains-grandes-conferences-archives-balzac-34-balzac-homme-de-theatre-suivi-de-ba>

²⁶⁰ Sylvie Leleu-Merviel « Scénario littéraire, partition scénique ou programme dramatique : Où va le théâtre » in *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Matthieu Mével, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p.95

²⁶¹ *Ib.* p.95

²⁶² Jean-Frédéric Chevalier, « Un texte-question sur la scène, un texte-proposition dans la salle » in *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Matthieu Mével, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p.142

²⁶³ Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil, 1981, p.30-31

²⁶⁴ Sylvie Leleu-Merviel « Scénario littéraire, partition scénique ou programme dramatique : Où va le théâtre » in *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Matthieu Mével, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p.98

sont composés de façon experte. Aussi, l'on pourrait dire que chez eux « le texte dramatique serait un 'scénario littéraire', dans la mesure où il revendiquerait explicitement une forme langagière recherchée, en tout état de cause absolument opposée au naturalisme »²⁶⁵. En effet leurs textes sont d'une grande richesse, quoique l'artifice des présents rapprochements sera vite démasqué au fil des analyses suivantes que je propose de réaliser sous deux types: par des commentaires au niveau de l'énonciation et au niveau des processus narratifs mis en œuvre ; les deux sont décrits dans les études suivantes.

4 -L'analyse des microstructures

Cette première étape dans l'observation du corps du texte consiste en une étude énonciative, syntaxique et stylistique. Elle couvre des extraits du corpus seulement. Ils sont choisis selon leur fonction illustrative par rapport à la théâtralité de la mort dans un composant minimal du texte: le mot. Tout d'abord sur le plan de l'énonciation cette observation se porte sur les éléments lexicaux et morphosyntaxiques, à savoir les adjectifs, les substantifs, les déterminants et les pronoms. Ensuite, elle se porte sur des unités d'un volume supérieur : les différentes syntaxes utilisées par les écrivains. Enfin, elle se concentre sur la stylistique avec l'étude de certaines figures telle l'accumulation et la répétition, l'allégorie et la métaphore, l'antithèse et l'antiphrase, le chiasme et la symétrie. L'ensemble de ces trois plans – énonciatif, syntaxique et stylistique - a l'ambition de soulever cette question : S'il a une écriture de la mort chez Fabre et Ghelderode comment se caractérise-t-elle?

4.1 Etude lexicale et morphosyntaxique : 'manifestation minimale' de la mort

Sur ce premier plan, les interrogations sont du même ordre que la question précédente : y a-t-il une énonciation propre à la théâtralité de la mort? Autrement dit, l'imagerie de la mort, au delà de ses motifs qui tiennent davantage du domaine thématique, peut-elle se développer grâce à un langage qui lui soit propre et donc dans un domaine linguistique? C'est suite à l'examen d'un échantillon prélevé dans certaines catégories lexicales – adjectifs, noms, adverbes, verbes, pronoms - que ce questionnement est donc observé tout d'abord.

²⁶⁵ *Ib.* p.98

Une mise en garde est néanmoins nécessaire sous la forme d'une digression empruntée à l'esthétique. Etant donné les fondements typiquement *grotesques*²⁶⁶ de ces littératures, des revirements herméneutiques sont à prévoir: ce qui d'un côté pouvait se « ranger » dans la farce, pourra d'un autre côté se « ranger » dans la tragédie; car « le grotesque [écrit Jehl 1977 : 3] est en effet situé à la frontière de notions très mobiles elles-mêmes. On l'associe au tragique et à l'angoisse et en même temps à la farce et au carnaval. Il est voisin parfois de l'illusion fantastique, parfois de la caricature et de la satire »²⁶⁷. Ce qui est vrai pour les genres dont les frontières tantôt s'effacent au profit de l'ambivalence est également vrai pour les catégories lexicales, dont les limites peuvent aussi se confondre à l'image des limites entre la vie et la mort.

4.1.1 L'utilisation des adjectifs

Une mise en corrélation de divers éléments lexicaux en commençant par les adjectifs permet de progresser dans la figuration de l'univers théâtral et mortuaire des deux artistes flamands. Chez Ghelderode le recours aux adjectifs qualifiant la mort intervient sous deux modalités: c'est soit la mort qui est directement qualifiée, dans « perverse mort »²⁶⁸ par exemple, soit son avènement ou sa proximité qui fait dire aux personnages « c'est affreux »²⁶⁹, « effroyable »²⁷⁰ ou même « cruel (de périr comme ça)»²⁷¹. Dans de telles circonstances, les protagonistes sont eux aussi nantis de qualificatifs qui les accordent à la connotation péjorative dont la mort elle-même est teintée; face aux plaintes des pleureuses l'épouse Jaïre est « épouvantée » quand son époux est

²⁶⁶ « Emprunt à l'italien (1540-1550), *grotesca*, proprement « peinture de grotte » [en raison des fresques trouvées dans le sous-sol de la Vila Dorée de Néron à la fin du XV^e s.] [...] Le nom italien prend au XVI^e s. le sens de « peinture licencieuse et fantaisiste ou caricaturale » et cette valeur évaluative et morale, non plus descriptive et esthétique, colore toute l'histoire du mot en français. L'évolution de *baroque* est comparable » Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 924. Comme cette notion est importante pour la suite de mon étude, il convient d'en saisir le sens par rapport à ses origines picturales, du fait que littérature et peinture seront intimement liées dans la dernière partie « une esthétique de la mort » : « Giorgio Vasari dans ses *Vies les plus remarquables de peintres, sculpteurs et architectes italiens* (*Op. Cité* Chastel 1988 : 3) ajoute à ce sujet : « Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner les surfaces murales et où seules les formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes. Ils inventaient ces formes en dehors de toute règle... Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué ». [...] Un genre de peinture [...] qui montrait le mélange entre l'humain, le végétal et l'animal. Ensuite cette définition a envahi le domaine littéraire et artistique en général, comme la pointe la plus obscure du baroque. Son trait dominant est sans doute l'ambivalence, l'irrégularité et une passion du mélange qui se traduit souvent par une véritable *dynamique combinatoire* de genres hétéroclites » Note 2 de Rosalba Gasparro, « Michel de Ghelderode et les « Grotteschi » italiens : le destin d'une avant-garde théâtrale » in *Lettres ou ne pas lettres*, p.220

²⁶⁷ *Ib.* p.220

²⁶⁸ *Le Cavalier...* p.23

²⁶⁹ *Mademoiselle...* p.188

²⁷⁰ *Mademoiselle...* p.212

²⁷¹ *Mademoiselle...* p 259

« égaré »²⁷², avant que d'être « faible » et « détraqué »²⁷³, alors qu'il est « malheureux »²⁷⁴ dans les propos du vicaire Kaliphas. Aussi, en ce qui concerne cette pièce tout au moins, les qualificatifs de la mort et ceux des sentiments qu'elle inspire aux personnages sont évoqués de façon péjorative dans l'ensemble.

Chez Jan Fabre la mort rarement qualifiée peut se parer d'épithètes d'ordre littéraire et artistique : « la mort est toujours surréaliste »²⁷⁵ ou « la mort n'est rien d'autre qu'absurde »²⁷⁶. Le registre culturel de ces adjectifs contraste avec le monde populaire et farcesque de Ghelderode²⁷⁷, désignant les aspirations plastiques et philosophiques de l'artiste. Mais chez lui, dans son écriture, c'est surtout l'idée de la mort qui se profile à travers des qualificatifs métaphoriques tels « desséchés » dans « nous sommes complètement desséchés »²⁷⁸, par opposition à l'élément vital de l'eau. Dans une catégorie instable, les lexèmes de la maladie définissent aussi un environnement morbide, voire macabre : en effet « paralytique » et « aveugle » sont aussi bien adjectif que substantif; dans « les gens donnent aux mendiants [...] parce qu'ils pensent pouvoir se retrouver eux-mêmes paralytiques ou aveugles »²⁷⁹, ce vocabulaire de la maladie signifie qu'un périmètre de la vie est dépassé et que la frontière de la mort vient s'y confondre, telles des catégories lexicales qui hésitent elles aussi entre deux domaines, ceux du nom et du qualifiant. Le caractère de l'homme actif-passif et fatal-déterminé se trouvent aussi brouillés, comme des catégories lexicales, alors que la mention de ces maux préfigure l'antichambre de la mort. Mais la mort peut aussi avoir des qualificatifs plus marqués dans les effets « terrifiants » que peut produire une exécution loupée par exemple : « le jeune homme était agité de spasmes et produisaient des bruits terrifiants »²⁸⁰. La peur est ici fantasmagorique par rapport à celle des films d'épouvante, du fait que la manifestation de la mort se cantonne à un univers artistique; tout en étant multidimensionnel ainsi que l'analyse macrostructurale le développe, ce monde plastique et funèbre, toujours dans le cadre d'une mort par exécution, se laisse entrevoir en effet dans des adjectifs de couleur : « son visage est devenu pourpre puis bleu »²⁸¹. Enfin, caractéristique de l'approche de Fabre dans sa mise en place du paradoxe, la mort peut être désignée comme « douce » alors que le corps est « asphyxié »: grâce

²⁷² *Mademoiselle...* p.202

²⁷³ *Mademoiselle...* p.203

²⁷⁴ *Mademoiselle...* p.225

²⁷⁵ *Requiem...* p.15 et p.71 : « Un rêve st parfois surréaliste, mais la mort est toujours surréaliste ».

²⁷⁶ *Another...* p.87

²⁷⁷ Cependant avec Ghelderode, il ne faut jamais se fier à une première impression : son écriture montre des visages fort différents au fil des analyses.

²⁷⁸ *L'histoire des larmes* p.41

²⁷⁹ *L'histoire des larmes* p.22

²⁸⁰ *Requiem* p.26

²⁸¹ *Requiem* p.23

à la méthode du suicide par les somnifères et le sac plastique sur la tête, l'Assistant Social affirme que « la mort sera douce car vous mourrez asphyxié dans votre sommeil »²⁸². La terreur s'est alors changée en humour de par l'antithèse entre la douceur et l'asphyxie.

Cette première catégorie lexicale ne permet pas de définir une écriture propre à une théâtralité de la mort chez Jan Fabre : l'adjectif « douce » par exemple est loin d'être réservé au royaume de la mort, il en est de même pour « surréaliste ». Cela peut induire que, chez lui, la frontière entre les divers mondes, de la mort et de la vie est mal tracée ou effacée, quoique les larmes peuvent être « douloureuses » et la compassion « éternelle »²⁸³, figeant des sentiments mortifères dans la solidité du rocher. *A contrario* chez Ghelderode, les adjectifs que j'ai relevés sont typiques d'une qualification fantastique ou épouvantable de la mort ; en allant jusqu'à dire que ce type de dénomination est stéréotypé, c'est par le concept (anachronique certes) « d'habitus de classe »²⁸⁴ selon Bourdieu que le monde de la mort serait alors défini chez le poète dramatique. Mais, malgré des aspects caricaturaux, c'est le malaise de l'auteur qui se révèle bien souvent à travers les propos de ses « "personnages-types", caricatures [eux-mêmes] de l'ordre social » d'une part, et d'autre part exprimant « les peurs profondes du dramaturge basées sur [...] la mort »²⁸⁵.

4.1.2 Les substantifs

Echappant de nouveau à une imagerie immuable, la mort ou sa présence intervient chez Fabre à travers des noms dont le champ lexical avoisine celui du mouvement. Or, comme dans toutes les latitudes que l'artiste explore il faut déceler une double dimension dans le mouvement, car elle est ici temporelle et spatiale. Les noms rendant compte de ces doubles dimensions dans la perspective de la mort sont : « errant », « témoin », « exil » et « dette » entre autres. Une dette et un témoin se réfèrent à un mouvement dans le temps, du fait que ces deux lexèmes sont soumis à la condition différée des événements : la dette est un dû suite à un emprunt survenu en effet dans le passé, et le témoin rapporte un épisode antérieur à sa situation actuelle ; d'où l'attestation d'un décalage ou d'une double face entre le passé/ présent pour chacun de ces termes. Dans le

²⁸² *Requiem* p.24

²⁸³ *L'Histoire...* p.23

²⁸⁴ L'habitus désigne des manières d'être, de penser et de faire communes à plusieurs personnes de même origine sociale, issues de l'incorporation non consciente des normes et pratiques véhiculées par le groupe d'appartenance. <http://sos.philosophie.free.fr/bourdieu.php>

²⁸⁵ Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

texte de Jan Fabre quand le Chevalier affirme « je suis un témoin de la force et de la faiblesse »²⁸⁶, ce n'est ni la force ni la faiblesse dont il s'agit, mais de leur témoignage à travers la figure du chevalier; étant elle-même une figure de la mort et du fait que le chevalier est un témoin, l'on peut se demander si c'est une force et une faiblesse sans vie dont il est question. Ou s'agit-il d'une image seulement de cette opposition?

Bien que la mort soit du domaine de l'avenir dans la mesure où elle est encore l'objet d'une discussion (elle surviendra à tel ou tel moment), dans la citation de l'artiste elle appartient au domaine du passé que signifie la dette : « La mort est une dette que nous devons payer (*Electre, Sophocle*) »²⁸⁷. Aussi avec ses appartenances multitemporelles au passé et à l'avenir, la mort et l'univers de la mort deviennent intemporels. Pourtant, à travers le sommeil elle est située dans des éléments lexicaux du temporel: «L'instant où l'on s'endort, on ne peut le vivre parce qu'il a lieu au moment où l'on sombre dans un état d'inconscience »²⁸⁸. Si le sommeil et la mort ne sont pas identiques sur le plan physiologique, ils le sont sur un plan référentiel dans le texte du poète : « Le sommeil et la mort sont frères jumeaux (*Homère*) »²⁸⁹.

Quand les citations de l'Antiquité sont fréquentes et clairement revendiquées dans *Le Requiem*, les références à la culture judaïque sont plus éparses et réservées dans *L'Histoire des Larmes*. En convenant que le mouvement attribué aux éléments lexicaux n'est plus chronographique (du temporel) mais topographique (du spatial), « je suis un errant » se rapporte au « juif errant » : celui-ci ne s'attache ni à une terre ni à la matérialité des choses d'ailleurs. De façon anaphorique, le thème de l'errance revient ensuite à trois reprises non plus sous la forme du nom mais celle de l'adjectif²⁹⁰. L'ouverture du poème dans l'inauguration de cette identité (« je suis un errant ») expose d'emblée l'absence de toute situation géographique et par là même une forme minorée de la mort: nous avons vu que l'intemporel est dans la relation à cette forme là, l'abstraction du positionnement spatial l'est tout autant. Alors, c'est l'idée d'un « en dehors du monde » qui se reflète dans ces textes uchroniques et utopiques. En effet le chien déclare : « vous m'avez condamné à l'exil, moi je vous condamne à rester où vous êtes »²⁹¹. L'incidence de la mort est ici dénoncée dans une double définition : la stagnation (de ceux qui restent) et la séparation que représente le bannissement du philosophe illustré par l'exil dont le chien parle, et par le motif de l'errance subsumant celui du « juif errant ».

²⁸⁶ *L'Histoire...* p.11

²⁸⁷ *Requiem...* p.50

²⁸⁸ *Requiem...* p.35

²⁸⁹ *Requiem...* p.42

²⁹⁰ « Je suis une âme errante » p.26, « Nous pouvons ensemble restaurer la chevalerie errante » p. 33, « Où est mon association d'âmes errantes » p.41

²⁹¹ *L'Histoire...* p.39

Au delà de ces composants de nature subreptice ou pour le moins allégorique, le trépas chez Jan Fabre peut aussi se présenter sous une forme explicite, pour ne pas dire un cliché ; je pense au « coup de grâce »²⁹² du *Requiem*, traduisant une mort par exécution dans un régime totalitaire. Mais peut-être est-ce le type de régime dictatorial qui fait de la mort un « coup de grâce » ?

Les façons de mourir sont diverses et variées dans l'ensemble du corpus, et dans le corpus ghelderodien elles sont les suivantes: crime, suicide, exécution, maladie, accident... Outre les morts en elles-mêmes, qui, par trop explicites, ne retiennent pas mon attention, les attributs de la mort se présentent de manière plus subtiles dans des substantifs dont le champ lexical, par connotation religieuse ou culturelle, se rapproche de celui de la faucheuse. C'est à travers quelques prélèvements dans *Mademoiselle Jaïre* et de *La mort regarde à la fenêtre*, « les cloches », et « la fenêtre » notamment que cela se vérifie.

Dans les exemples choisis, les cloches directement reliées à la présence ou à l'approche de la mort sont sujet à rire dans *Mademoiselle Jaïre*, sujet à s'effrayer dans *La mort regarde à la fenêtre*. Il faut dire que, « déroutante et complexe, l'œuvre de Ghelderode ne repose sur rien d'unilatéral: lorsque l'on croit pouvoir expliquer un motif récurrent identifié dans quelque pièce, le voilà qui resurgit ailleurs, porteur d'une signification différente »²⁹³. Dans la première de ces pièces le vicaire Kaliphas demande à Jaïre qui attend comme une délivrance la mort de sa fille : « désirez-vous qu'on sonne les cloches funèbres ? »²⁹⁴. Celui-ci, dans une situation inconfortable et insoluble, en raison de la mort irrésolue de sa fille, lui demande : « N'existe il pas une cloche moyenne correspondant à ma situation ? Enfin sonnez une petite heure ça ne peut pas faire de mal... »²⁹⁵. Au milieu de cette bouffonnerie macabre, alors que Blandine Jaïre est revenue à la vie suite à l'intervention du Roux, et que chacun s'accorde à dire qu'elle est « maléficiée », en prenant le papier que Kaliphas lui tend, Jaïre s'exclame et s'interroge : « Quittance. Dû pour sonnerie de cloches ? Je me souviens, ma fille mourut... ». Et son épouse, au lieu de dire de sa fille que « sa dernière heure a sonné », dit : « Paye et ne discute pas... Les cloches ont sonné »²⁹⁶ ; signifiant que la sentence est irrémédiable, que l'on ne peut revenir en arrière, le motif des cloches et surtout de la sonnerie prend une tournure aussi définitive que celle du trépas.

Dans la pièce suivante, dont le drame est situé dans le Palais de la Princesse Chiavelone, ce n'est

²⁹² p.46

²⁹³ Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

²⁹⁴ p.197

²⁹⁵ *Ib.*

²⁹⁶ p.229

plus sur le ton de l'humour que ce motif se manifeste mais dans une ambiance fantastique et propice à l'épouvante. Celle-ci, comme les films du même genre construisant peu à peu cet univers terrifiant, commence par un symptôme de l'inquiétude dans une action scandée par deux coups de cloches distincts : « *La princesse avance lentement vers le fond. Un coup de cloche. Elle s'arrête et écoute. Maud relève la tête. Un second coup de cloche. Les deux femmes se regardent* »²⁹⁷. Les deux propositions averbales de cette didascalie indiquant les coups de cloches sont soulignées par l'auteur. À la suite de cela la fenêtre vient relayer le rôle des cloches et le suspens progresse par de nouvelles didascalies : « *Maud s'approche de la fenêtre. Une violente bourrasque secoue les battants. Maud recule* »²⁹⁸. À présent la peur s'est emparée d'elle. Puis une fois que la terreur a ébranlé les émotions des femmes à la fin de la pièce, les propos de l'Archidiacre s'adressant à feu le mari de la Princesse (« Comment vas-tu depuis trente ans... Tu veux entrer ») sont entrecoupés par de nouvelles didascalies; elles apportent des précisions concernant la fenêtre comme si celle-ci était le lieu de passage du défunt mari de la princesse, tout en manifestant une réponse à la question de l'Archidiacre : « *La fenêtre s'agite* » [...] « *La fenêtre s'agite plus fort* » et ensuite, « *la fenêtre s'ouvre avec fracas [...] Elle [la princesse] va s'abattre sur le lit* »²⁹⁹. Dans cette progression, au symbole du lit - lieu de la naissance, de l'accouplement, du sommeil et de la mort - s'ajoute celui des cloches dans l'ultime didascalie de la dernière scène sans dialogue : « *Les cloches. Les hurlements du vent* »³⁰⁰. Au delà du lit, mentionné faiblement par le poète, c'est la proximité des cloches et de la fenêtre qui attire l'attention du lecteur. Ingrédients indispensables à cette atmosphère fantastique en effet, ils rappellent un épisode du *Conte du Graal* :

Dans le moment même où il s'assoit [sur le lit...]
toutes les clochettes tintent avec un bruit qui ébranle le palais tout entier
et toutes les fenêtres s'ouvrent
et les merveilles se montrent à découvert³⁰¹

C'est l'enchantement du palais qui se révèle ici par les sons tapageurs des clochettes et les subites ouvertures des fenêtres. Il est vrai que la fenêtre, même dans des domaines artistiques éloignés de la littérature et la poésie, n'est pas toujours un lieu de contemplation: *La femme à la*

²⁹⁷ *La mort regarde...*, p. 25

²⁹⁸ *La mort regarde...*, p. 26

²⁹⁹ *La mort regarde...*, p.34

³⁰⁰ p.35

³⁰¹ Chrétien de Troyes, p.545

fenêtre de Friedrich dégage une ambiance mystérieuse du fait que la position de la femme cache l'ouverture de la fenêtre dans ce tableau, et *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock ne dévoile aucun panorama, au contraire : le film met en scène un criminel que le héros observe de chez lui par la fenêtre. Dans tous les cas il est vrai que, si la fenêtre sollicite le sens de la vue, les cloches sollicitent celui de l'ouïe. Et quand les sens sont éprouvés la présence de la vie se manifeste et par conséquent, la présence de la mort également: consciemment ou non ne savons-nous pas que les sensations sont par nature éphémère? Elles le sont en raison des occasions furtives qui les appellent et en raison du caractère éphémère du corps qui peut les éprouver. Mais pour terminer sur les aspects symboliques de ces substantifs, l'on peut dire que, dans ce rapprochement avec *Le Conte du Graal*, elle est perçue comme un enchantement ou un sortilège; ou même comme une fatalité cruelle dénommée par le « malheur ». Or, sur le ton de la farce qui s'oppose à celui du drame fantastique et qui en renverse toute la gravité, cette fatalité n'est pas toujours autant sinistre qu'elle ne le paraît : « Le malheur me pend au nez »³⁰². Dans cette réplique, le personnage de Jaïre a réuni une expression populaire et cocasse et un terme de la tragédie, ce qui provoque le sourire du lecteur-spectateur. De ce fait, même si ces derniers substantifs montrent une nouvelle fois que, dans leur contexte, « les puissances du rire peuvent se trouver complètement neutralisées par l'étrange »³⁰³, ils montrent aussi l'inverse: le malheur auquel Jaïre est exposé sonne, ainsi que les cloches, mal à propos.

Les noms s'inscrivant dans le champ lexical de la mort sont nombreux chez Ghelderode et les oppositions dans le ton évoquant ce thème également: entre autres, le drap noir se présente de façon populaire et comique dans *Mademoiselle Jaïre* (« C'était pour dire à votre ménagère qu'on solde à la Halle du beau bon drap noir »³⁰⁴), alors qu'il se présente de façon austère dans la didascalie décrivant la chambre du palais de la princesse Chiavelone (« une table oblongue recouverte d'une draperie noire »³⁰⁵). Cette dernière occurrence, pour terminer, souligne que l'étude des substantifs, montrant que la mort est tantôt sujet à rire tantôt à se morfondre selon l'ambivalence ghelderodienne, est non seulement arbitraire mais qu'elle pourrait s'étendre à de nombreux autres cas. Elle s'étend à présent à d'autres catégories lexicales.

³⁰² *Mademoiselle...* p. 188

³⁰³ Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

³⁰⁴ p. 190

³⁰⁵ *La mort regarde...*, p.19

4.1.3 Quelques remarques sur les adverbes et les verbes utilisés par Ghelderode et par Jan Fabre

La connotation humoristique ou tragique des noms selon leur contexte soulève donc l'ambiguïté que l'on retrouve dans l'utilisation du mode impératif, et de certains adverbes dont la forme désuète, d'une part, renvoie à une période lointaine par rapport à celle du poète dramatique: « Adoncques³⁰⁶, après avoir dépouillé les gens de leur vivant, vous les dépouillez morts ? »³⁰⁷. D'autre part la forme littéraire du langage s'oppose quelquefois à l'aspect populaire voire misérable des personnages : « Désincarnons-nous vite³⁰⁸ », dit par l'ivrogne Porprenaz fait contraste par rapport à la condition du personnage et le registre de langue utilisé, est amusant avec l'adverbe « vite³⁰⁹ ».

Dans cet exemple on peut aussi noter l'utilisation singulière de l'impératif pour le verbe « désincarner », dont la nature - du fait que l'action de ce verbe n'est pas directement liée à la volonté personnelle - se prête difficilement à l'impératif. Il en est de même avec un autre impératif: « Soyons des âmes »³¹⁰; celui-ci soulève de plus une hybridité entre le monde des vivants et celui des morts, entre l'être et le non-être, entre l'âme et le corps, entre la condition des vivants caractérisée par cet impératif « soyons » et la condition des morts « désincarnés » caractérisée par « les âmes ».

Cette modalité des verbes et utilisation des adverbes montrent l'ouverture qui s'opère, sur le plan stylistique avec des libertés propres à Ghelderode, et sur le plan thématique avec des passerelles entre différents mondes temporels.

Concernant Jan Fabre, les verbes utilisés au début de *l'Ange de la Mort* sont des verbes de perceptions et des verbes liés à l'existentialisme lorsqu'il s'agit de l'individuel, représenté paradoxalement par un être éthéré, l'ange : « je me revois [...] mais je vis [...] je suis toujours ici [...] je n'ai jamais existé [...] Je suis partout [...] je continue à filmer [...] je continue à me répéter [...] je continue à choisir [...] »³¹¹. Ces verbes à la première personne du singulier s'opposent à ceux du collectif introduits par la première personne du pluriel, dénotant les bas instincts du corps cette fois :

³⁰⁶ Forme ancienne, ADONC, *adonques* (v.1170) « alors, puis » est sortie d'usage au XVII^e où elle est réservée au style burlesque ou archaïsant: Alain Rey, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1993, p. 624

³⁰⁷ *La Balade du Grand macabre*, p.123

³⁰⁸ Adv. (vers 1155, *vistement*, 1625 *vitement*), littéraire aujourd'hui, était courant à côté de vite adjectif, ; a commencé à vieillir au début du XVIII^e quand vite a cessé d'être employé principalement comme adjectif : Alain Rey, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1993, p. 2268

³⁰⁹ *Ibidem* p.102

³¹⁰ *Ibidem* p.102

³¹¹ p.109-110

Nous nous saoulons à en mourir
Nous sniffons à nous en détruire
Nous bouffons à n'en plus finir
Nous avons la nausée³¹²

Dans les deux cas et par la voie du grotesque, aussi bien par les substances que les corps absorbent que par les paroles émanant de l'être désincarné, la mort se profile en raison de l'immatérialité de l'un (s'agit-il d'un être déjà mort ?) et du caractère périssable des autres. Les verbes dénotant bien souvent l'élan vital du sujet dans un énoncé, dénotent ici l'élan mortel sur les deux plans de la vie terrestre (des corps) et la vie céleste (de l'ange).

4.1.4 L'utilisation des pronoms et déterminants cache-t-elle une mort du sujet ?

Quelques occurrences parmi les pronoms et déterminants sont à présent retenues en proportion de leur signification quant à l'imagerie de la mort. Il est plus précisément question, dans cette imagerie, de la métamorphose ou de l'hybridation révélée par les transformations morphosyntaxiques. C'est par des exemples tirés de *Another Sleepy...* et de *Mademoiselle Jaïre* que je vais montrer comment ces expressions peuvent être propres à la théâtralité de la mort. En ce qui concerne Jan Fabre, du fait que je travaille sur des traductions, il est un peu périlleux de faire ce genre d'analyse microtextuelle. Aussi toutes les analyses textuelles suivantes, sont réalisées telles des commentaires de traduction, avec tous les aléas que cela comporte.

Au début de la pièce *Another Sleepy...*, l'amoureux sur le point de se suicider écrit à sa bien aimée dans sa lettre : « Tu m'as adoubé ». À la fin de celle-ci, il signe : « Ton Lancelot ». À travers le paradigme du pronom de la deuxième personne du singulier, l'auteur³¹³ signifie une relation d'appartenance à sa bien aimée³¹⁴, caractérisée par la fidélité du chevalier, en référence aux amours du Chevalier Lancelot envers la reine Guenièvre, et en référence à l'idéal de l'amour courtois, dans la tradition de la *fin amor*. Si cette utilisation de la deuxième personne du singulier³¹⁵ prolongée dans l'utilisation du déterminant possessif « ton »³¹⁶, est révélatrice de la soumission à la souveraineté de la Princesse et de l'amour, elle n'est pas directement

³¹² p. 111

³¹³ Identifié au personnage de la pièce

³¹⁴ Jouée par Ivana Jozic, formant alors un couple avec Jan Fabre en ce temps-là

³¹⁵ pronom « tu » comme sujet du verbe témoin du rite initiatique

³¹⁶ comme déterminant du nom propre « Lancelot », inaugurant la relation d'appartenance

caractéristique d'un univers macabre; par contre le résultat de cette initiation définitive l'est, puisque la condition de chevalier, portant les armes du combat potentiel, est intimement liée à la mort. Quoique « Lancelot » sans déterminant eut figuré le chevalier, « ton Lancelot » actualise cette figure du chevalier, par l'événement actanciel de la lettre donnant vie à cette figure, et mort également par conséquent; d'autant que sa mort par le suicide a déjà eu lieu, quand son identité foncièrement liée à l'amour et à l'idéal chevaleresque est affirmée dans sa signature.

Dans la même pièce, des verbes pronominaux induisent un état transitoire entre l'individu et le couple, exprimé dans une union passionnelle; traduite au début par « J'ai voulu me glisser dans ton corps »³¹⁷, devenu à la fin « nous nous sommes réfugiés l'un dans l'autre », cette métamorphose est explicite par le changement des pronoms : ils font passer l'action amoureuse d'un « glissement » personnel (signifié par *je me*) à un « refuge » commun (signifié par *nous nous*) - allant de l'individualisation à l'annihilation de soi dans la fusion avec l'autre -. Alors que ce « je » se change en « nous » dans l'extrait de mon corpus, par l'expérience amoureuse, et surtout par l'expérience corporelle de l'amour, Paul Ricœur déclare que « la voix est le véhicule de l'acte d'énonciation en tant qu'il renvoie au « je », centre de perspective insubstituable sur le monde » ; si bien que la conclusion du philosophe (dans « L'énonciation et le sujet parlant »), semble abonder dans le sens de mon analyse : « L'étrange statut du corps propre relève d'une problématique plus vaste qui a pour enjeux le statut ontologique de cet être que nous sommes, qui vient au monde sur le mode de la corporéité »³¹⁸. Celle-ci est le « lieu » de l'individu et du collectif, dans le sens où la naissance et l'amour s'y rencontrent. Chez le plasticien, le caractère métamorphosant et fusionnel d'un tel acte d'amour est renforcé par l'utilisation des verbes réfléchis qui conviennent au mieux aux effets de miroir dont il est ensuite question³¹⁹. Ce recours aux mêmes pronominaux survient ensuite dans un verbe signifiant le contraire de l'union - « nous nous sommes séparés »³²⁰ - ; il n'en demeure pas moins que cette utilisation anaphorique renforce la fusion précédemment atteinte ; si elle ne s'était pas produite, l'auteur aurait pu écrire : « je me suis séparé de toi ». Dans le cas que je viens d'observer - le choix des pronoms dépendant de celui des verbes il est vrai, et leurs changements de paradigmes - serait-il possible d'avancer qu'une théâtralité de la mort se fait jour par la séparation d'un couple géminé?

Inversement, au lieu de s'amalgamer dans la présence amoureuse de leur pareil, Jaïre et sa fille semblent se dédoubler en parlant d'eux-mêmes comme d'une autre personne. Au début de la

³¹⁷ *Another...* p.85

³¹⁸ *Soi-même comme un autre*, Paris, 2d éd. Du Seuil, 1990, p. 72

³¹⁹ Voir 1.4.2

³²⁰ *Another...* p.94

pièce Jaïre prête des on-dits imaginaires à des personnes de son entourage et anticipe sur l'image d'un mauvais père qu'il fabrique de lui-même : « sa fille unique meurt et rien de sa face ne bouge »³²¹. À la fin de la pièce, avant qu'elle ne meure, Blandine Jaïre s'apostrophe elle-même en se nommant et en adoptant la deuxième personne du singulier : « Blandine tu es vieille moisie, Blandine tu faisandes »³²². Dans la même réplique, en s'adressant à ses pairs cette fois, elle recourt à la troisième personne du singulier pour leur parler d'elle : « N'entrez pas, elle n'est pas morte... »³²³ ; elle affirme cela comme si, ce qui lui restait de vie, ne pouvait se partager avec quiconque. L'emploi de ces divers pronoms et déterminants personnels³²⁴, au détriment de « je », dans « je suis vieille » ou de « ma » dans « ma fille » implique un décalage entre les personnages et eux-mêmes. Aussi, il y a deux possibilités d'interprétation quant à cette exploitation de la langue par Ghelderode. Soit il cherche à dupliquer une forme de représentation dans la représentation, auquel cas l'essence de l'homme n'est que plus éloignée de sa véritable nature – et l'on pourrait supposer que le domaine de la mort convient à cet éloignement –, soit il laisse libre cours à ses pulsions créatrices, traduisant des formes de l'inconscient ; parmi lesquelles les symptômes du déchirement sont retenus. Dans cette deuxième hypothèse, cherchant à clarifier l'utilisation duplicative des pronoms, une question se pose quant à la théâtralité de la mort : est-ce une mortification des personnages qui s'exprime par ce changement paradigmatique ? Ou une mortification de la relation à autrui ? Car dans le monde ghelderodien, « l'homme se voit dérangé, menacé, terrifié, voire même envahi dans son esprit comme dans sa chair par la figure de l'Autre »³²⁵. De ce fait, le dédoublement du personnage à travers le pronom qui le met à distance de lui-même serait la conséquence de l'impossible rapport à l'autre. Enfin, de par la teneur dépréciative et péjorative des propos de Jaïre père et fille envers eux-mêmes, un désamour de soi dans la division se dessine nettement ; cette disposition apparaît d'autant plus clairement par opposition au couple uni et confondu de Jan Fabre.

Aussi, à l'observation de ces extraits chez les deux dramaturges, les transformations pronominales peuvent prouver deux choses : ou bien la réunion amoureuse de deux êtres donnant lieu à une assimilation mortifiée l'individu dans l'amour fusionnel, ou bien la séparation du personnage entre lui-même et la représentation qu'il se fait de lui, donnant lieu à un être divisée en deux, mortifiée la plénitude de l'être dans un désamour de soi. Dans ce dernier cas,

³²¹ *Mademoiselle Jaïre* p.186

³²² *Mademoiselle Jaïre* p. 258

³²³ *Mademoiselle Jaïre* p. 258

³²⁴ « sa » dans « sa fille », « tu » dans « tu es vieille » et « elle » dans « elle n'est pas morte »

³²⁵ Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

paradoxalement, la vivacité du personnage est négative, parce qu'elle se déploie dans la division émanant du désamour, alors que la mortification de soi est positive quand elle se réalise dans la fusion amoureuse.

Mais dans tous les cas la présence de la mort est décelée dans ces observations: que l'être ou une partie de lui se meure dans le couple ou qu'une partie de l'être meure dans sa propre division, les effets de la mort sont imagés par les transformations morphosyntaxiques des pronoms et déterminants. Elles induisent qu'une interaction entre soi et l'autre ou entre soi et soi-même est nécessaire, pour que la mort ou l'idée de la mort soit perçue.

Pour terminer avec ces remarques sur les pronoms et déterminants, il faut noter que, grâce à elles, les symptômes d'une théâtralité fort différente entre les deux auteurs apparaissent au plan théorique. En effet, ces remarques débouchent sur les sources de la performance, prégnantes chez Jan Fabre : l'union amoureuse dont il est question s'est réellement produite, avec une artiste qui non seulement lui est proche, mais qui lui a également inspiré l'écriture de la pièce *Another...* . Au delà de cette analyse très biographique, ce rêve d'union, et de dépasser ses propres limites est un thème très fécond chez Fabre, très présent dans toute son œuvre et dans sa façon de concevoir le travail de ses comédiens-danseurs. L'interview de *Corpus Jan Fabre* le montre bien:

J'aime beaucoup le mythe de la genèse de l'être humain, la double unité qui se scinde ensuite. (Allusion au mythe développé par le personnage d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon). Il attise notre désir de l'autre. J'espère qu'il en est toujours ainsi pour les danseurs et les acteurs, un désir subliminal de l'autre, mental ou sexuel³²⁶.

À l'inverse, pour l'artiste, le désir, la chaleur et l'énergie dont il parle dans cet entretien et que les femmes et les hommes ressentent, échangent et dévoilent sur scène, sont aussi un moyen de comprendre sa propre vie : « Ce sont là des éléments qui m'en disent long sur le drame de notre existence »³²⁷

Chez Ghelderode, ce sont les sources du drame théâtral qui sont éloquentes suite aux analyses: la division du personnage entre lui-même et le regard qu'il porte sur lui est une manifestation de la *mimesis* que *Le théâtre et son double* dénonce, et l'écriture de sa pièce est inspirée par un lieu qui lui semble mort: Bruges; il a d'ailleurs écrit *Mademoiselle Jaire* à Bruges même, (mais à l'inspiration d'un événement réel : la fillette ensevelie dans son cercueil encore vivante).

À ce stade, un point sur les ressources théoriques, est intéressant à faire, car, dans mon travail,

³²⁶ Luk Van den Dries, *Op. Cit.*, p.357-358

³²⁷ Luk Van den Dries, *Op. Cit.*, p. 358

celles-ci semblaient n'avoir qu'une place restreinte. Or, dans l'étude d'une telle théâtralité, il est plus averti de partir des faits littéraires pour en arriver à des faits théoriques que l'inverse. Pourquoi ? Parce qu'un développement théorique sur les aspects dramatiques et postdramatiques de ces œuvres serait éloigné de la théâtralité de la mort, qui, paradoxalement, s'avère, de par ces dynamiques linguistiques, vivante a priori.

En guise de conclusion générale sur ce chapitre, à sa suite l'on peut envisager quelques conséquences sur le plan philosophique chez Jan Fabre. Ces prélèvements lexicaux permettent de réfléchir à la matière substantielle avec laquelle ces auteurs, dans certains cas, ont construit leurs phrases et par conséquent leurs discours, plus ou moins marqué par tel ou tel type d'idéologie. Avec les termes, toutes catégories confondues, d'« absurde », « desséchés », « dette », « exil » ou « témoin », l'idée d'un regard sur le monde, avec une apparente dualité entre un avant et un après et une pluralité d'Eléments (l'eau et le feu par exemple – évoqué par « desséchés » - qui d'ailleurs s'engendrent l'un l'autre dans la tradition judaïque), se profile dans l'écriture de Fabre. De plus avec l'utilisation qu'il fait des pronoms et déterminants, imageant le mécanisme qu'il définit lui-même comme auto-réflexif³²⁸, je serais tentée de dire que son rapport au monde est de nature phénoménologique :

Le phénomène, cela qui apparaît à la conscience, est objet d'intuition ou connaissance immédiate [...] Le phénomène est ainsi la manifestation de l'essence : comment peut-on la déterminer ? [...] C'est par l'*epoché*³²⁹, par la mise hors jeu de notre engagement de fait dans le monde objectif qu'apparaît notre rapport primordial au monde, non par le cogito tout seul [...] mais [par] la conscience de ce monde, la conscience constituant le monde³³⁰.

Ce retrait ou cette cessation, en dehors du recours au raisonnement pur, serait donc, caractéristique de la position de l'artiste face au monde, du fait même de son existence, non seulement à un stade *post mortem* tel qu'il le décrit, mais aussi à un stade de créativité 'perpétuelle'. Nous verrons si la suite des analyses permet à nouveau de postuler en faveur de cette hypothèse.

4.2 Sur le plan syntaxique

³²⁸ un monde qui se reflète lui-même

³²⁹ Utilisé notamment par Husserl, l'*epoché* en grec signifie « cessation », « interruption. »

³³⁰ Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des Sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 270.

Y a-t-il des traces de la mort dans la syntaxe que les auteurs utilisent ou créent?

Par des considérations plus formelles et succinctes concernant Ghelderode, l'étude syntaxique soulève quelques remarques sur l'écriture des deux auteurs. Dans l'ensemble, « Ghelderode est étonnamment moderne au niveau de l'écriture : il y a une syntaxe, une désarticulation des phrases, un inachèvement, qui, à mon sens, annonce un Beckett »³³¹. Celle de Jan Fabre est quelquefois caractérisée par la parataxe, et par différents types de proposition, affirmative, négative, interrogative et infinitive (en apparence). La plupart du temps une syntaxe plutôt simple, laisse d'autant mieux transparaître toute la force poétique de sa littérature. Celle de Ghelderode, aussi imprégnée du mouvement grotesque (grotesque-comique, grotesque-tragique) que la production de son successeur, varie selon les pièces, selon les personnages et les circonstances :

La riche étoffe que l'auteur tisse avec les mots, bariolée, luxuriante, il peut aussi aisément la découdre tout à fait, jusqu'au point où la langue n'est plus qu'un amas de fils rompus. Au travers des bafouillements, des hésitations, les phrases reflètent une existence incohérente, un monde désorganisé, rongé par une carence d'intelligibilité, une pénurie de sens, et, en définitive, la perte irrémédiable de la conscience de soi.³³²

Voilà qui nous plonge immédiatement dans le vif du sujet, en nous proposant de dépasser les apparences : il faut bien reconnaître qu'au départ, la syntaxe peut sembler sans rapports avec la théâtralité de la mort chez Ghelderode ou chez Fabre, mais l'organisation de la phrase révèle en effet des manques, des vides ou des moments d'absence dont la mort peut s'emparer.

4.2.1 Des phrases tronquées, elliptiques, averbales

Or, les variations qu'il fait subir à ses phrases, allant d'une élaboration savante et concertée à une désorganisation vidée de sens, constituent les témoins d'un passage de la conscience à l'inconscience, ou de l'absurdité de la vie à la mort latente que plusieurs personnages retracent dans *Mademoiselle Jaïre* : « Les phrases désarticulées et inachevées de Jaïre, brisées en plein vol rendent admirablement sa rage impuissante devant la mort : " La colère me saisit, je vais, oh la colère me, jeter du poison au chien d'à-côté, flanquer sur la rue, ces canards..." (p.187) »³³³. Plus loin, la sorcière Antiqua Mankabena, quand l'Epouse Jaïre s'enquiert de sa fille, dit : « C'est

³³¹ *Les Lettres Françaises*, 26 février 1968, p. 83

³³² Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

³³³ Roland Beyen, *Michel de Ghelderode*, Paris, éd. Seghers Théâtre, 1974, p.82

la lune qui lui donne à mourir, la blanche-ronde qui boit rouge-chaud... Les femmes liées à elles par long cordon de rayon bleu, au ventre... »³³⁴. Réponse pour le moins sibylline dans une phrase elliptique du verbe, elle rend compte de cette perte de la conscience liée aussi à l'absence de toute rationalité. Ceci est encore plus vrai dans des énoncés tronqués, dans lesquels les éléments du vocabulaire semblent empruntés à un pidgin créolisé entre les néologismes de l'auteur et des approximations morphologiques: « Une fillulique, c'est nous faut pleurer Jubé »³³⁵. Mais les Marieke de Ghelderode peuvent aller encore plus loin dans la suspension et la confusion : « ... Vous – Slu – Ari – leinegrä – slesgneu – n'avec- vous – zète – nie – toutéfame – éjé – sufritvps – trailebni – (*Discordant et quelques ton plus bas.*) Aintre – mèdiou – piénous ... »³³⁶. (C'est à ne plus rien comprendre, tel que le signifie, de manière amusante, l'épouse Jaïre : « Quel jargon !») À la disparition de la syntaxe, ici s'ajoute la disparition de la sémantique, comme si l'on assistait à une véritable 'desyntaxication' entraînant la perte de sens et l'humour. Chez le poète, les créations par la destruction de l'organisation phrastique appellent également les néologismes, tels que 'desyntaxication' ; à la lecture des pièces de Ghelderode on se laisse emporter par le cycle créatif du grotesque, et la fabrication de son propre vocabulaire. La création ou créativité est d'ailleurs au faîte de l'imagerie grotesque, susceptible d'imbriquer la vie et la mort en tant que l'une procède de l'autre, et cela grâce au rire lui-même : « un papyrus alchimique de Leyde datant du IIIe s., attribue la naissance et la création du monde au rire divin »³³⁷, ce qui affirme, selon l'analyse de Bakhtine, les tendances non seulement positives mais fécondes du rire, contrairement aux théories postérieures -jusqu'à Bergson- qui mettent l'accent sur les fonctions dénigrantes du rire.

Chez Jan Fabre une sorte d'ivresse verbale dans l'organisation de ses phrases peut aussi se remarquer. Sous un aspect beaucoup plus académique cependant sur le plan morphologique, elle se vérifie dans des cas divers, et tout d'abord dans une longue énumération (a verbale) de noms de veines et artères dans *Je suis sang*³³⁸. Cette litanie trouve une résonance dans une nouvelle accumulation, dont la nature n'est plus nominale mais énonciative: une série de phrases négatives est alternée avec une série de propositions affirmatives, du type :

Personne n'achètera ni ne payera mon corps
je suis sang
Personne ne laissera commettre un péché à mon corps
je suis sang

³³⁴ p.195

³³⁵ p.200

³³⁶ p.211

³³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. par A. Robel, Paris, Gall., coll. Tel, 1970, p.80

³³⁸ p.30-32

Personne n'accusera mon corps
je suis sang³³⁹, etc.

4.2.2 Propositions négatives/ affirmatives

Cette alternance entre ces deux formes énonciatives induit une alternance entre la négation de l'être et son contraire, l'affirmation. Si l'une est à l'image de la vie et l'autre de la mort, curieusement, cette répétition commence par la tournure négative. Est-ce une façon pour l'artiste de signifier littérairement, que le monde procède de sa propre négation, autrement dit du néant? En dehors de ce type d'interrogation, l'on constate en fait, que son approche syntaxique est issue d'une confrontation donnant elle-même, paradoxalement, un souffle de vie à l'écriture : « la manière dont le contenu des mes phrases lutte avec leur construction constitue³⁴⁰ d'autres formes de respiration et de rythme à l'intérieur d'un texte de théâtre »³⁴¹. Cependant, pour être exacte, je dois ajouter que la fin de la pièce *Je suis sang*, constituée par cette alternance de tournures négatives et affirmatives, est elle-même alternée par la traduction latine de chaque proposition, qui en fait introduit le monologue :

Nemo corpus pretio comparabit
Sanguis sum.
Personne n'achètera ni ne payera mon corps
je suis sang
Nemo corpus meum ad peccandum stimulabit
Sanguis sum.
Personne ne laissera commettre un péché à mon corps
je suis sang³⁴², etc.

Si j'ajoute cette précision indispensable à l'interprétation de l'œuvre dans une littérature de la mort, *a posteriori*, c'est parce qu'elle touche aux domaines de la dramaturgie et de l'esthétique, du fait qu'ils inscrivent le texte dans une autre temporalité, y compris au début de la pièce et dans son développement : « Le texte est partiellement écrit en latin, la langue de la science, du pouvoir et du clergé au Moyen Âge »³⁴³. Cependant, c'est justement la dimension temporelle qui est important pour ce champ linguistique en cours d'exploration: de l'utilisation d'un latin inusité aujourd'hui, je retiens sa combinaison syntaxique, parce qu'elle correspond à un découpage du

³³⁹ *Je suis sang* p.33

³⁴⁰ « constitue » est écrit « constituant » dans le texte original ; le sujet est au pluriel : « La présence d'une série spécifique de mots qui forment des séries de nombres et la manière dont [...] constituent [...] »

³⁴¹ Hugo de Greef et Jan Hoet, *Jan Fabre Le guerrier de la beauté (entretiens)*, Paris, L'Arche, 1994, p.132

³⁴² *Je suis sang* p.33

³⁴³ Hendrick Tratsaert, postface de *Je suis sang*, Paris, L'Arche, 2001, p.36

monde ou une perception du monde désormais révolue. Alors, du fait que le latin est qualifié de langue « morte », ses tournures syntaxiques témoignent d'un monde mort ou d'une vision morte du monde. Quel effet peut produire cette organisation linguistique disparue, dans l'affirmation, par le motif physiologique et sacré du sang, de la vie présente et objective?

À d'autres moments, dans le *Requiem für eine Metamorphose*, une sorte de centralisation s'opère dans des « lieux » divers du récit, recoupés dans les propos d'un personnage³⁴⁴. Ils sont composés de phrases simples pour la plupart, mais sans connecteurs logiques, et s'enchaînent sous le mode de la parataxe :

Je faisais semblant d'y croire
Son agonie a duré 10 jours encore
Le lendemain on l'a soigneusement mis en bière
Son timing était parfait
Les papillons sortis de leur chrysalide firent ce qu'ils étaient sensés faire
Ils soulevèrent le corps
Je le vis s'élever rapidement.³⁴⁵

4.2.3 La parataxe et l'interrogative

L'absence de connecteurs logiques dans cet extrait caractérisé par l'enchaînement des énoncés les uns à la suite des autres, témoigne d'un fonctionnement sur le mode paradoxal: on a l'impression que ce mode est à la fois muet et parlant, regardant le monde par un double point de vue, « un autisme doublé d'une référence au monde extérieur »³⁴⁶. Apparemment séparée du monde, car elle se passe autant de liens entre les phrases que de précisions topographiques, cette pensée produisant de la parole, n'est pourtant pas inerte : elle présente une conscience de soi-même (« je faisais semblant d'y croire ») et une conscience de la situation qui se révèle par l'adverbe « soigneusement » (« on l'a soigneusement mis en bière »). Aussi, cette organisation syntaxique peut déceler à la fois une vision morcelée de la situation (par les phrases juxtaposées), et une réunification dans l'utopie mortuaire qu'elle sous-entend par le contenu des propos : « je faisais semblant d'y croire » introduit une situation plausible mais dans l'incertitude, et « je le vis s'élever rapidement » clôture la séquence par une réalité sensorielle, alors que la vision décrite n'est pas de l'ordre du tangible.

Dans un autre registre, les propositions interrogatives de *L'Histoire des Larmes* sont typiques de

³⁴⁴ Garde-Malade aux soins palliatifs

³⁴⁵ *Requiem...* p.35

³⁴⁶ Stefan Hertmans, *L'ange de la métamorphose*, Paris, L'Arche, 2003, p.39

la fonction dialogique selon Bakhtine ³⁴⁷:

Etait ce un barbare ou un dieu qui a rendu ton corps froid et insensible ? [...]
Ou bien était-il désespéré ?
Etait-il un chevalier du désespoir ? [...]
Où y a-t-il un homme ? [...]
Pourquoi les gens donnent aux mendiants mais pas aux philosophes ?
Suis-je un chien ou ne suis-je pas un chien ?³⁴⁸

Ces questions rendent compte du dialogue qui s'opère à plusieurs niveaux : entre l'artiste et son public, entre lui et sa conscience, et entre lui et l'Autre ou la recherche de l'Autre. Du fait de sa déclaration à propos de la création artistique - « cela ressemble à un dialogue, tous mes travaux cherchent le frère disparu »³⁴⁹, cet ensemble de questions fait écho à la disparition du frère de Jan Fabre ; d'ailleurs la première interrogation de cet échantillon peut y faire directement allusion.

4.2.4 Les propositions centrées sur un infinitif

Sur le mode des propositions non pas infinitives mais centrées sur un infinitif cette fois, dans *Another Sleepy Dusty Delta Day*, le thème de la mort s'argumente à présent avec les bienfaits d'une résolution au suicide :

Se décider pour la mort c'est réfuter cet instinct oppressant de troupeau [...] Se décider pour la mort c'est me distancier de la tendance ordinaire des hommes à oublier. Se décider pour la mort c'est rompre avec la politique de l'aveuglement [...]. Se décider pour la mort c'est tourner le dos au culte de la laideur³⁵⁰

D'un point de vue général, ces propositions infinitives peuvent traduire la perte du sujet – par opposition au sujet actif entraînant la conjugaison des verbes - ou la mort du sujet dans la perspective de ma recherche. Or, dans toutes ces occurrences, c'est le premier infinitif « se décider pour la mort » qui fait office d'un sujet anaphorique du démonstratif « c' », (« Se décider pour la mort c'est réfuter cet instinct [...] »). Suivie donc à chaque fois par une nouvelle unité infinitive, ce modèle de construction est typique des phrases proverbiales, à la manière de « Vouloir c'est pouvoir ». Tout en sachant que l'infinitif dans l'ensemble est caractérisé par

³⁴⁷ Il en est question dans l'étude macrostructurale, 5.1.3

³⁴⁸ *L'Histoire...* p.22

³⁴⁹ Jan Fabre, entretien du 27 novembre 2012, TG2, Paris

³⁵⁰ p.88

l'intemporalité, dans les extraits de *Another...*, c'est l'aspect inaccompli de l'action qui ressort, et c'est la volonté auto persuasive que ce mode syntaxique renferme ici ; d'autant que, dans l'un des énoncés, l'aspect proverbial disparaît au profit de la forme auto réflexive : « Se décider pour la mort c'est me distancer de la tendance ordinaire des hommes à oublier ». La position de l'artiste s'affirme alors dans sa volonté originale de ne pas oublier la mort. En fin de compte, la perte apparente du sujet est rattrapée par la formulation répétitive de la phrase infinitive, et par « l'intrusion » de l'auteur dont le pronom réfléchi « me » laisse trace.

En conclusion de ce chapitre, toutes ces observations, omettant les signes de la ponctuation (abondants chez Ghelderode et rares chez Jan Fabre), montrent que les partis pris syntaxiques des auteurs, configurent nettement la théâtralité de la mort. À la question de départ qui pouvait sembler difficile (y a-t-il une écriture de la mort?) une réponse positive peut être apportée: que ce soit dans l'incohérence morphologique traduisant la perte de la conscience ou provoquant le rire créateur chez le poète dramatique, ou dans la simplicité des propositions juxtaposées, répétitives, négatives, interrogatives et infinitives chez le plasticien induisant la perte du sujet ou la présence de l'artiste en dialogue avec feu son frère, la mort est envahissante dans leur littérature, y compris au plan de l'énonciation; l'adéquation entre la récurrence thématique et morphologique est explicite après ces quelques constatations. À leurs suites, s'ajoute un nouveau sujet de réflexion : Malgré cette sagesse obsessionnelle de la mort, qu'est ce qui fait que leurs écritures demeurent si vivantes ou dans une dynamique interactive avec le lecteur ?

Un élément de réponse à la question qui nous occupe a déjà été donné à travers le rire. Un rire éclectique, qui franchit de l'œuvre la frontière et se propage à l'extérieur de celle-ci. À l'intérieur nous y avons observé des mouvements lexicaux et syntaxiques permettant quelques gros plans sur ces littératures comparables tout en étant si différentes. Le style de Ghelderode, qui « s'entend à 'carnavaliser' le langage' »³⁵¹, est riche et orné de néologismes, tout en restant populaire et facilement accessible par son réalisme grotesque, en dépit de ses aspirations artistiques et culturelles ; et dire que, d'une manière générale, il se fait lui-même du théâtre « une conception tout à fait anti-intellectuelle »³⁵² n'est pas vain au regard de sa 'plume'. Le style de Jan Fabre et son langage littéraire, malgré l'aspect d'une écriture directe établissant rapidement l'échange avec le lecteur, sont plus difficiles à classer : leur nature est souvent ambiguë ; comme c'est aussi le cas chez Ghelderode de par la dimension grotesque, dans

³⁵¹ Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

³⁵² *Ib.*

l'ambiguïté, il faut ajouter chez Jan Fabre la dimension conceptuelle; dans une pièce comme *Théâtre écrit avec un « k » est un matou flamand*,

le texte de théâtre y fait l'objet de trois applications différentes. Premièrement en tant qu'élément graphique, plastique [...] Deuxièmement comme langage parlé en proie à la "cruauté personnelle" [...] Troisièmement le personnage de "l'auteur" tape le texte de théâtre au fur et à mesure que le personnage le prononce³⁵³.

D'une manière générale, son écriture garde une plasticité artistique et se qualifie de « graphique », plongeant ses racines dans l'univers profane de l'artiste : l'Antiquité. En effet en grec ancien, « c'est le même verbe *graphein*, qui désigne l'acte décrire et celui de peindre »³⁵⁴. Rien d'étonnant à ce que l'art plastique et l'art littéraire soient intimement liés chez lui. C'est ce que nous allons vérifier avec l'étude des figures de style.

4.3 Figures de style

Y a-t-il une rhétorique de la mort ? Cette question est débattue au regard de la stylistique, et de quelques figures en particulier : accumulations et répétitions, allégories et métaphores, antithèses et antiphrases, chiasmes et symétries.

En dépit de l'apparence de catalogue passant en revue aussi bien les strates de l'analyse du discours que les diverses formes de la rhétorique étudiées à présent, le fait d'étudier la plasticité du langage des deux dramaturges, avec des « mots matières » chez Ghelderode et des « mots plastiques » chez Jan Fabre, est la source de quelques découvertes concernant les « trésors cachés »³⁵⁵ de la mort ; ils sont enfouis dans les diverses figures de style que je propose d'observer.

De plus, c'est par son aspect plus ou moins désuet, qu'une analyse stylistique peut sembler assez mal appropriée ; surtout quand elle porte sur des textes de théâtre dont l'émergence, à l'ère du numérique pour les créations de Jan Fabre, s'accompagne d'une multitude de techniques et de théories théâtrales, au sein desquelles la place du texte, sur des supports variés (papier, ordinateur, vidéo etc.), est discutée en fonction des artistes et des auteurs qui le produisent. En revanche, si « la multiplicité des supports favorise une différenciation et une multiformité des

³⁵³ Hugo de Greef et Jan Hoet, *Jan Fabre Le guerrier de la beauté (entretiens)*, Paris, L'Arche, 1994, p.129-132

³⁵⁴ Luc Brisson, Introduction de Platon Phèdre, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p.59

³⁵⁵ À propos de la répétition, il s'agit en fait de l'attitude de l'homme face à la mort ; autrement dit un « trésor caché » en l'homme

pratiques entre les auteurs »³⁵⁶, le texte avec sa littéarité, demeure un support commun (à de nombreux artistes et auteurs, dont Ghelderode et Jan Fabre) dans les ressources théâtrales, du fait qu'il se présente sur un support imprimé, le livre. Celui-ci, au delà ou en deçà du théâtre, en dépit de la création multimédia, et du fait qu'il est resté le 'lieu' de la littérature, est légitimé par le plaisir de la lecture; surtout quand elle donne lieu à l'herméneutique du texte dont les figures de style sont une émanation.

4.3.1 Accumulations et répétitions

Chacun des écrivains, dans des situations particulières, utilise ces deux figures rhétoriques à des fins contrastées. Voyons tout d'abord comment Ghelderode, emporté par la griserie de l'accumulation dans laquelle il excelle, donne libre court à sa créativité : « le dramaturge se laisse aller à se soûler littéralement des saveurs et du parfum des mots, dont il sait à merveille exploiter la chair et la corporéité, dans une débauche de néologismes et d'accumulations fantaisistes »³⁵⁷. C'est le cas dans *La Balade du Grand Macabre*. Pour annoncer la venue de Nécrozotar (la mort), l'un des deux ivrognes, Videbolle, s'écrie :

Il arrive ! Qui ? Le fantasmagorant, le coupe-ficelles, le croque-vivants, le désossé, l'histriion des derniers jours, le montreur de cataclysmes, l'ordonnateur du grand Raffût, le maître des asticots, le dégonfleur de panses, l'équarisseur fatidique, l'étouffeur, le carbonisateur, le pulvérisateur, l'échaudeur, l'écorcheur, l'émasculateur, le broyeur...³⁵⁸

Dans cette série de dénominations dont seul Ghelderode a le secret, certaines sont des noms composés rappelant les tournures de du Bartas dans *La Septmaine*. Dans la période pré baroque, en effet ce poète use également des énumérations, dont l'une (non pas pour parler de la mort et de ses bassesses, mais du Très-Haut comme il le nomme lui même et de sa lumière divine), se formule en ces termes, eux aussi composés : « Torche sainte, chasse-ennuy, chasse-dueil, chasse-nuit, chasse-crainte [...] »³⁵⁹. Le poète de la Renaissance aurait-il inspiré le poète dramatique ? Cela paraît vraisemblable car, sur le modèle de du Bartas à propos du Grand Architecte, l'un des personnages de *La Balade du Grand Macabre*, Porprenaz ordonne :

³⁵⁶ Franck Bauchard, « Le théâtre entre sanctuarisation de l'espace du livre et mutation de l'écrit » in *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Matthieu Mével, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p.115

³⁵⁷ Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

³⁵⁸ *La balade...* p. 79

³⁵⁹ Guillaume Saluste du Bartas, *La Sepmaine 1581*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1994, p. 25

« Louons-en le Très-Lointain, le Très-Invisible, le Très-Impassible »³⁶⁰. Dans sa *Balade*, l'on dirait que le dramaturge n'est pas allé au bout de son inspiration, car, dans la même tirade que la précédente, le même personnage reprend sa liste de surnoms, tous formés cette fois sur le participe présent : « Il est arrivé !... Qui ?... Le macabrant, le baladant, le malodorant, le désarmant, l'affligeant, l'épouvantant, le déflagrant, l'écartelant, le réfrigérant, le décomposant, l'abolissant, le craquelant, l'engloutissant : Nékrozotar [...] »³⁶¹

La mort, par cette énumération d'hétéronymes si nombreux et fantasmagoriques, se présente comme une vedette de foire. Cet aspect lui retire toute crédulité horrifique, mais dénonce au contraire, une popularité feinte. Dans la lignée du « trop poli pour être honnête », cette présentation de la fossoyeuse un peu trop avantageuse ou flatteuse pour être fiable, pourrait signaler le complot qui se trame contre elle (plus simplement nommée Nekrozotar). Ainsi dans cet extrait, le ton de l'accumulation montre l'attitude suspecte de Videbolle qui veut 'tromper la mort'. Dans les propos de ce personnage, la rhétorique de l'auteur opère une transformation, qui joue non pas sur l'image canonique que l'on se fait de la mort, mais sur l'attitude habituelle que les personnages de Ghelderode adoptent face à elle. Si, notamment *La Balade du Grand Macabre* est un cas à part, du fait que les personnages de la pièce (Videbolle et Porprenaz notamment) affrontent victorieusement la mort, d'ordinaire, ils ne la traite pas en ennemie. Roland Beyen le remarque : « La plupart des protagonistes de ce théâtre, ceux qui ont la sympathie de l'auteur, voient la mort comme une 'amie', une 'bienfaitrice', une 'délivrance' »³⁶².

La transformation par cette même figure, la répétition, se produit chez Fabre également, mais sur un autre plan. L'on a vu, dans l'analyse des syntaxes, que la répétition d'une même formule pouvait produire une sorte de respiration dans le texte. Or³⁶³, il faut ajouter que « la répétition de mots et de phrases [prononcés non pas lus] poursuivie pendant tout un temps change aussi bien leur signification que leur contenu »³⁶⁴. La transformation est donc *a priori* d'ordre sémantique pour lui. Mais *a posteriori*, elle va plus loin. Intimement liée aux conceptions de la performance, la répétition entraîne d'une part une forme d'auto conscience que les acteurs et les spectateurs atteignent par ce biais : *Performance implies not just doing or even re-doing, but a self-consciousness about doing and re-doing on the part of both performers and spectators, an implication of great interest to our highly self-conscious society.*³⁶⁵. D'autre part, c'est comme si

³⁶⁰ *La Balade du Grand Macabre*, p. 115

³⁶¹ *La balade...* p. 79-80

³⁶² Thérèse Malachy, « Michel de Ghelderode et la mort » in *La mort en situation*, p. 54

³⁶³ Comme il est souvent nécessaire de superposer les domaines dramaturgiques et esthétiques aux littéraires pour observer correctement le travail de l'artiste

³⁶⁴ *Jan fabre le guerrier de la beauté*, p.129

³⁶⁵ Marvin Carlson, préface

l'auto-conscience, combinée à un basculement de la conscience, conduisait à une forme de disparition. Mais de quelle disparition s'agit-il ? Il s'agit de la disparition de soi, par deux voies différentes ; l'une est physique et l'autre intellectuelle.

La première a lieu par la libération du corps : « Plus le corps répète une action, plus il se libère, laissant s'installer une sorte de gestuelle automatique, neutre, exempte de toute intention »³⁶⁶. C'est dans cette neutralité que la disparition de soi se réalise. La deuxième prend forme dans le langage. Une illustration concrète de cette disparition par la répétition, tirée du *Requiem für eine Metamorphose*, est plus éloquente qu'un matériau théorique; car dans cette pièce, non seulement la répétition se répète, mais ces répétitions répètent aussi des adages ayant de longue date été créés et exploités par les littérateurs (pour ne pas dire répétés). Cependant, ces messages ont-ils fait leur preuve ? Voici la forme et le fond qui les animent dans la pièce : au nombre de onze, chacun des messages est repris huit fois en latin. Pour des raisons d'économie, je les cite à présent une fois unique, avec le nom du personnage les énonçant, dans l'ordre où ils se trouvent au fil de la pièce, avec la traduction en français que l'auteur a pris soin d'ajouter à son récit, sans oublier sa source comme il le fait souvent pour ses citations :

- Anato-Pathologiste : MORTIS MEDITATIO VITÆ EST ³⁶⁷
La vie est une préparation à la mort (*Épithaphe romaine*)
- Prêtre : LE VIATICUM
- Assistant Social : DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIÀ MORI
Il est agréable et beau de mourir pour la patrie (*Horace*)
- Patient-Fleuriste : ARS MORIENDI – L'art de mourir
- Visagiste : AD PERPETUAM MEMORIAM – Souvenir éternel
- Artiste Funéraire : MEMENTO MORI – Rappelle-toi que tu vas mourir
- Artiste Funéraire : DE MORTUIS NIL NISI BENE - Sur les morts, rien que du bon
- Veuve : HINC DOLOR LACRIMAE HINC – De là vient le chagrin, de là vient les larmes (*Terence*)
- Veuve : VITÆ MUTATUR , NON TOLLITUR – La vie est transformée et non confisquée
- Thanatopracteur : CURA MORTUORUM – Le soin des morts
- Fossoyeur : ARS LONGA , VITÆ BREVIS
L'art est long, la vie brève (Aphorisme célèbre d'Hippocrate dans la traduction latine d'Horace)

À proprement parler la disparition de soi ne peut certes pas se produire dans la répétition de ces phrases ou maximes. C'est néanmoins leur sens, envahissant au départ qui disparaît en soi (surtout pour les non latinistes!). La prosodie de la répétition, quant à elle, du fait de sa musicalité à laquelle le cerveau n'est pas accoutumé dans des pièces à dialogue par exemple, peut par contre avoir l'effet d'une déconnexion au plan sensoriel, un peu comme dans l'intervalle

³⁶⁶ Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre, Paris*, L'Arche, 2005, p. 165.

³⁶⁷ Ces citations sont écrites en lettre capitale. Elles sont aux pages 15, 18, 32, 41, 49, 51, 57, 64 et 72

de l'endormissement. Cet état hypnotique, tel un moment d'absence, pourrait-il approcher l'expérience de la mort? Si la réponse est inconnue, un autre type d'expérience, dans la métamorphose de soi-même (après avoir constaté un changement d'état), peut certainement être abordé dans ce genre d'état: la dissolution de la peur de mourir ou la sollicitation de la volonté de se préparer à la mort; autrement dit intérioriser le contenu des messages en latin, même si leurs significations étaient oubliées. Ainsi, par le physique et la raison, le corps et le langage, la disparition désenclave l'homme de sa peur de la mort, ou tout au moins peut l'en libérer. C'est ainsi que la transformation se produit dans la répétition.

En conclusion par rapport à cette première figure de style, il est extrêmement productif de comparer ces divers types de répétitions chez les deux écrivains : chez l'un, elle montre que l'attitude du personnage se transforme face à la mort (mais pour inverser l'issue du conflit entre l'homme et la Grande Faucheuse: c'est l'homme qui doit gagner face à elle), chez l'autre, elle montre que le lecteur- spectateur est invité à changer son attitude face à la mort (mais non pas pour désigner un vainqueur dans un éventuel conflit, ni même l'entretenir, car celui-ci n'existe pas). Face à la mort on a l'impression que la position de Ghelderode est un peu crispée, contractée sous l'emprise de la peur, et que celle de Jan Fabre, pleine de sagesse, apparente du moins et au-delà de l'acceptation, repose sur un certain lâcher-prise. D'autres observations rendront-elles ces impressions caduques? Dans tous les cas les contextes de création des pièces des deux corpus sont si différents, qu'ils ont nécessairement des répercussions sur la façon dont on se représente et dont on représente la mort à l'époque de Ghelderode et à celle de Jan Fabre ; le théâtre s'est en effet transformé au cours du XX^e siècle, et en particulier vers les années 50, si bien que, ce qui était une source d'angoisse au début du XX^e siècle ne l'est plus forcément au XXI^e siècle : quand Esslin corrèle à juste titre les éléments formels du théâtre de l'absurde avec une conception du monde, en particulier avec

le sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine », le théâtre postdramatique des années 1980 et 1990 ne ressent plus l'écroulement des certitudes dans la conception du monde comme une angoisse métaphysique, mais comme un donnée culturelle préalable évidente et allant de soi.³⁶⁸

4.3.2 Les métaphores

³⁶⁸ Lehmann, *Op. Cit.*, p.80

Ce type de figure chez les deux auteurs, dénote un regard qui se porte vers l'antiquité par des références à Ovide, vers le Moyen Âge par un esprit carnalesque, et vers la peinture en raison de « la mise en scène iconographique » de leur contenu.

En effet Ghelderode, pour exprimer l'agonie de Blandine Jaïre juste avant le trépas, suggère l'image d'une dormition, par le motif du lit et la couleur bleue attribuée à Vierge Marie dans sa fonction de céleste matrice. Le vicaire Kaliphas, sur un ton faussement lyrique, déclare : « L'heure approche où l'âme hors des liens ira se réfugier sous le baldaquin d'azur ... »³⁶⁹. Cette métaphore qui, à l'imitation des Anciens, crée une image céleste, est pour le moins inattendue : quand le ciel est « la voûte émaillée » chez Ovide, il devient, plus trivial chez Ghelderode, « le baldaquin d'azur ». Caractéristique du détournement des avant-gardes, ce type de métaphore rappelle en effet une approche poétique facilement identifiable de la poésie de l'Antiquité, mais dans une application moderniste ; le style du poète flamand se l'approprie de façon grotesque. Cette métaphore rend compte, une fois de plus, de l'univers culturel de Ghelderode, de la manière dont il joue avec la littérature, et dont il popularise les éléments par le renversement carnalesque: une image de la poésie Antique, et non des moindres puisqu'il s'agit du ciel où les dieux et les héros de la mythologie se sont fixés sous forme de planètes et de constellations, se transforme chez lui en une image bouffonne.

C'est sur le ton de l'humour, et de l'ambivalence aussi, que cette figure de style est utilisée par Fabre. Avec ses allures tragiques, Le Chevalier du Désespoir combat entre autres, « l'Eglise catholique qui a essoré le corps jusqu'à ce qu'il ne reste plus une goutte »³⁷⁰, pour retrouver « le corps comique qui n'a pas peur de son propre ridicule »³⁷¹. Aussi est-il capable de traverser la métaphore du désert : « Je possède la combativité de survivre dans un pays frappé par des tempêtes de poussière et des déluges de feu »³⁷². Outre l'oxymore « déluge de feu » convoquant un épisode de la bible, le déluge³⁷³, et l'un des éléments primordiaux chez les pré socratiques, le feu, tout en opposant sa nature à celle de l'eau, la métaphore renvoie à la mythologie grecque que l'auteur affectionne et à des composants de sa pièce et de son art, à savoir un personnage et une forme du corps. Dans le mythe de Phaéton, avant que Zeus ne foudroie l'imprudent incapable de conduire le char de son père, le fils d'Hélios, dans sa course céleste, est sorti de la « route » habituelle du char solaire. De ce fait, certaines régions ont été brûlées, et sont devenues les déserts: « les feux du ciel augmentent sans mesure ceux que nourrit l'Etna [...] La

³⁶⁹ p.196

³⁷⁰ Luk Van den Dries, *Postface de l'Histoire des larmes*, p. 45

³⁷¹ Luk Van den Dries, *Postface de l'Histoire des Larmes*, p.48

³⁷² *L'Histoire des Larmes* p. 19

³⁷³ Quoique le déluge se trouve aussi dans la légende babylonienne de Gilgamesh et dans le mythe de Pyrrha et Deucalion

Libye dépouillée de ses sources par cet embrasement, devint aride »³⁷⁴. De plus, cette « construction » du désert répond à divers motifs de *L'Histoire des Larmes* ; au personnage du Rocher tout d'abord, car il est aussi « un paysage de peines figées. Un désert de roche. Une *Terre gaste* »³⁷⁵ ; au symbole du « juif errant » ensuite, dont l'exode au désert est l'une des exégèses, et enfin au corps lui-même : « nous sommes complètement desséchés »³⁷⁶. À ceci, Le Chevalier du désespoir ajoute : « Tout en éclatant de rire, nous sommes en train de mourir »³⁷⁷. La terre desséchée du corps, dont l'eau vitale se retire depuis la Renaissance, ne demande qu'à se régénérer, hors de ce désert, par le retour à la période médiévale: Le Chevalier du désespoir « veut retourner au corps du Moyen Âge, ce corps miséricordieux, capable de prendre part au mystère du cycle de la vie et de la mort. Le corps liquide qui se métamorphose constamment et se dérobe ainsi au regard fossilisant »³⁷⁸. Par conséquent cette métaphore du désert, qui pourrait représenter le vide et l'absence de vie, ne signifie pas la mort dans une fin inéluctable, mais le recommencement d'un cycle. Avec son savoir si étendu de la peinture, des primitifs jusqu'aux modernes, il est difficile de dire précisément quelle est la peinture qui a pu inspirer à l'artiste un chevalier dans un tel décor, qui se retrouve dans son image littéraire, la métaphore. Dans tous les cas, l'iconographie est non seulement une véritable ressource pour ses créations littéraires et artistiques, mais sa propre iconographie est aussi en interaction avec le langage : « je pense que mes images sont principalement créées pour les mots, et que mes mots sont créés pour les images »³⁷⁹.

Les métaphores choisies parmi les textes du corpus, sont chacune reliées au ciel, avec « le baldaquin d'azur » et le « déluge de feu ». Curieusement cette expression est censée se rapporter au renouvellement du cycle de la vie et de la mort, malgré le sentiment d'étouffement qu'elle peut provoquer, et subsumant la colère divine à l'origine du déluge ; alors que la première des deux, pour signifier la mort, suscite un sentiment de paix que la référence à la Dormition de la Vierge accompagne, toute de bleue vêtue à l'image du ciel azuré. Il faut dire que le personnage de la pièce qui s'allonge dans le baldaquin, Blandine Jaïre, ne fuit pas la mort, ni ne la craint.

4.3.3 Antithèse et opposition

³⁷⁴ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Flammarion, p.39-40

³⁷⁵ Luk Van den Dries, *Postface de L'Histoire des Larmes*, p. 46. L'adjectif « gaste », n'est pas sans rappeler, « la gaste forest » dans *Le Conte du Graal* : « Que li filz de la veve dame de la gaste forest soutaine » p. 30, « Qui par la gaste forest vont » p.50, « Votre peres ce menoir ot ici en ceste forest gaste » p.54

³⁷⁶ p. 41

³⁷⁷ p.41

³⁷⁸ Luk Van den Dries, *Postface de L'Histoire des larmes*, p. 48

³⁷⁹ Jan Fabre, Entretien du 27.11.2012, TG2 Paris

Il est vrai que Jan Fabre, en virtuose du paradoxe, cultive naturellement l'antithèse. Son prédécesseur, lui aussi, est expert du renversement. Ghelderode fait montre d'humour et de clownerie grotesque dans des situations tragiques, et surtout si elles sont tragiques³⁸⁰ ! Inversement, dans une scène comique et carnavalesque, par exemple par la voix d'un personnage (Le Crieur), il fait montre de sérieux sous la défaite de la raison : « Je n'y comprends rien ! Voici que les drames font rire ! »³⁸¹. Dans cette pièce où les renversements vont bon train, c'est comme si la mort de la représentation habituelle du diable avait lieu. Au lieu d'être ce personnage épouvantable et repoussant, le Diamotoruscant de Ghelderode se présente en effet comme un sorte de marginal malheureux, qui, tantôt n'est doué ni de sentiment ni de perception, tantôt fond en larmes, se pâmant au contraire devant le charme des amants au cinéma. Il dit au Crieur : « Tu dois me comprendre [...] Tout m'est défendu ! Il m'est interdit d'aimer ou de haïr ! Si, au moins, j'avais le don de m'illusionner, comme les imbéciles, ou les artistes ! »³⁸² ; et plus loin, au Crieur de nouveau : « Je n'ai pu retenir mes larmes [...] Qu'ils étaient beaux ! J'aime tout ce qui est beau [...] »³⁸³

L'image courante du diable terrifiant se dissout donc au profit de ce pauvre diable³⁸⁴ au cœur tendre, et dans le comique de ses jugements inattendus ; quand notamment il met les artistes et les imbéciles au même rang, et surtout quand ce rang touche à la question aussi sérieuse - et rebattue par Platon - que celle de l'illusion. Au comble de l'humour par le renversement grotesque d'une part, au lieu de percevoir l'illusion comme une entrave à la Réminiscence, le personnage de Ghelderode la considère comme un don : « si au moins j'avais le don de m'illusionner [...] »³⁸⁵. Et d'autre part, le comique est amplifié par ce qui provoque un rire qualifié de positif chez Bakhtine. Ce type de rire, médiéval et carnavalesque, survient dans la situation où le railleur est aussi l'objet de sa propre raillerie ; et ici Ghelderode en tant qu'artiste se place lui-même parmi « les imbéciles ». Or, étant donné que le renversement ne s'arrête jamais où on le voyait s'arrêter, il continue ainsi: l'auteur, tout en faisant partie des imbéciles, est dans la catégorie des imbéciles non illusionnés - quand il fait dire à son personnage « si au moins j'avais le pouvoir de m'illusionner » -... Autrement dit il est dans la catégories des sages, tout en se faisant passer lui-même pour un imbécile.

Chez Jan Fabre, ce n'est pas sur le ton de l'humour cette fois que l'antithèse se produit. Elle touche également à des domaines métaphysiques, non pas par de bouffonnes allusions comme

³⁸⁰ C'est le cas de Jaire dans « l'attente » du décès de sa fille

³⁸¹ Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, p. 250

³⁸² *La Mort du Docteur Faust*, p.248

³⁸³ *La Mort du Docteur Faust*, p.250

³⁸⁴ Le personnage se définit lui même ainsi : « Ah pauvre diable que je fais ! » p.251

³⁸⁵ *La Mort du Docteur Faust*, p.248

chez Ghelderode, mais à travers une perception pourtant réaliste et poétique du paysage symbolique. Dans son monologue de personnage à la fois collectif et singulier, voici ce que perçoit Le Chevalier du désespoir :

Nous voyons
que la sécheresse
finit à l'horizon
Au-delà elle disparaît
dans l'infini³⁸⁶

Dans cette sécheresse qui n'est pas étrangère à la métaphore du désert, « nous voyons » s'oppose à « elle disparaît » et le verbe « finit » à « l'infini ». Or ce qui « finit » est accessible à la « vue » (« nous voyons que la sécheresse finit »), et la disparition (« elle disparaît ») se produit dans « l'infini ». En sachant que la vue est liée au vivant et que la vie est limitée, le premier segment du passage est de l'ordre de la vie, et le deuxième, avec des qualités invisible et non mesurable aux échelles du temps et de l'espace, est de l'ordre de la mort. Une façon de confondre les deux avec la faculté de voir, même si elle se perd dans la disparition, tout en les délimitant par la frontière entre le ciel et la terre que trace l'horizon; une ligne pourtant illusoire et inatteignable. Ces doubles oppositions signifient que l'alternance de la vie et de la mort est inscrite dans ce paysage à la fois véritable dans la logique de sa description (peut-être puisée à la source d'un souvenir), et imaginaire, dans le sens où ce décor n'existe pas dans la scénographie de la pièce. Aussi, l'on peut se demander si la quête du Chevalier, à savoir le retour de cette alternance cyclique, est déjà réalisée.

Dans ce monde utopique où l'avenir et le passé se rejoignent, les antithèses et les oppositions sont aussi naturelles que fréquentes, ainsi que dans toutes les pièces de Fabre. Typique également des transformations carnavalesques et chez Fabre et chez Ghelderode, cette figure de l'antithèse, bien indiquée aux thématiques de la mort et de la naissance, semble se prolonger ou se métamorphoser dans la suivante: l'on trouve de nombreux chiasmes, parmi les figures que le style d'écriture des deux artistes conçoit.

4.3.4 Chiasmes et symétrie

³⁸⁶ *L'Histoire des larmes*, p. 23

Chez Ghelderode en effet le renversement est aussi vrai dans l'antithèse que dans le chiasme. Il se plaît à croiser ce qui est en haut avec ce qui est en bas, dans une opposition convergente entre le langage et la cuisine premièrement, et entre l'immuabilité qu'un énoncé peut évoquer et son contraire, l'instabilité, deuxièmement.

Tout d'abord, dans une mise en garde moralisatrice de Kaliphas, le vicaire face à Jaïre le mécréant, l'auteur crée un chiasme entre les verbes et les noms, doublé d'une opposition de registre : « je vous dirai en latin tout ce qui vous pend au nez pour cette opinion tartare ». Métaphorique de la cuisine avec le « steak tartare », de telles opinions, composites, crues et moulues, s'opposent au latin nimbé de savoirs et d'une d'autorité entière. L'esprit savant de la langue ancienne et l'ordinaire du corps dans ses nécessités physiologiques (se nourrir) sont alors réunis, au milieu d'un croisement entre les motifs ordinaires de la parole (« je vous dirai ») et de la nourriture (« tartare »), et les dignités du latin et de l'opinion. Ce qui est du domaine de l'esprit, l'opinion et le latin, rencontre ce qui est du domaine du corps, produire des paroles et absorber des nourritures. On remarque ici, comme dans la progression du renversement précédent chez Ghelderode, qu'à l'intérieur de cette figure le grotesque continue à se manifester dans les deux domaines du corps et de l'esprit et par les mouvements inversés : la production de parole va vers l'extérieur du corps quand la consommation de nourritures va vers l'intérieur ; l'opinion et le latin « entrent et sortent » de l'esprit selon des cadences similaires à celles du corps.

Ensuite, une autre occurrence de l'opposition croisée, et dans une situation apparemment funèbre est à remarquer au début de la pièce. Jaïre réfléchit à ce qu'il doit dire en présence de sa fille, bientôt défunte : « On voudrait trouver de ces phrases qui planent [...] d'un sens éternel, qui calent les esprits. Hé quoi, rien que des mots baroques qui cavalcadent !... »³⁸⁷ Selon le procédé grotesque et familier de l'écriture ghelderodienne, une double antithèse entre « le haut et le bas » se dessine à présent. Les phrases produites par les hommes (productions concrètes) s'élèvent dans le mouvement libre et donc dans les hauteurs (« phrases qui planent ») ; les esprits impalpables (qui en principe cherche un mouvement ascensionnel) sont par contre arrêtés ou fixés vers le bas tels des objets tangibles (« calent les esprits »). Au centre de ce croisement, la stabilité de l'éternité s'oppose aux irrégularités du baroque; de façon anarchique et amusante, ces mots du baroque « cavalcadent » (forcément sur la terre), à l'opposé des phrases du style élevé, deviennent bientôt célestes en s'élevant elles-mêmes. La contamination entre l'esthétique et les procédés littéraires, entre les images et les mots, et les passerelles entre le bas et le haut sont révélateurs des ambiguïtés du mouvement que l'auteur nomme : le baroque. Quand « il y a

³⁸⁷ *Mademoiselle Jaïre*, p. 186

analogie entre les figures du langage et l'importance revêtue par des procédés dramatiques ou éthiques comme le dédoublement [...] ce qui est inscrit dans ce discours plurivoque, c'est une morale de l'ambiguïté [...] une caractéristique de l'âge baroque »³⁸⁸. Ainsi, c'est dans l'ambivalence de l'irrésolution, que le personnage de Ghelderode, poursuivra sa quête du langage introuvable, quand il se voit dans l'environnement de la mourante : « Et si la petite me regarde, les mots qu'il faut trouver, les mots justes... ni bêtes, ni cruels... les mots ?... »³⁸⁹.

Outre ces correspondances croisées entre la mort et les mots, entre le bas et le haut chez Ghelderode, la symétrie se rencontre chez Jan Fabre. Elle opère entre le monde des vivants et celui des morts, dans la volonté parallèle de mourir et de vivre : « C'est curieux comme ceux qui veulent mourir veulent vivre en réalité »³⁹⁰. Dans le même registre cette symétrie se présente, non pas dans une phrase de son cru, mais dans une citation. De ce fait, elle ne peut pas évoquer le style de Fabre. Or, puisqu'il utilise en permanence la citation, c'est le procédé lui-même de la citation qui est caractéristique de son écriture et de l'élaboration de sa littérature. De plus, la citation, et surtout celle dont il est question, ouvre deux types de dialogues : un dialogue extérieur entre des entités littéraires, et un dialogue intérieur entre le texte et soi. Enfin, étant donné que son choix quant à cette citation est significatif par rapport au motif thématique de la mort et au motif rhétorique de la symétrie, il me paraît judicieux de l'analyser malgré tout. La voici : « "Passant, n'oublie pas de donner ton amour à ceux qui sont encore en vie" »³⁹¹ (épitaphe de Jean-Paul Sartre).

La symétrie de ce fragment procède sur deux plans différents qui, paradoxalement et réciproquement, bâtissent la figure sur les mêmes lexèmes et les mêmes traits syntaxiques :

- Le premier de ces plans est le celui de la vie, signifiée par l'individu apostrophé, « passant » - synonyme de « promeneur » -, et signifiée par « ceux qui sont encore en vie », un collectif d'individus en somme.

- Le deuxième est celui de la mort, signifié par « passant » - participe présent du verbe « passer » - synonyme de l'éphémère ou du mortel -, et par « ceux qui sont encore en vie », appelant automatiquement le souvenir de « ceux qui sont déjà morts ». En s'adressant aux lecteurs/ spectateurs par l'intermédiaire de cette citation, Jan Fabre pense également à ses acteurs sur la scène qu'ils définit aussi en tant que « passant » ; à propos du *Requiem*, il dit: « Je vois mon théâtre comme un territoire des morts vivants. Cela vaut également pour mes acteurs, que j'appelle les guerriers de la beauté. Ils vivent dans un royaume intermédiaire entre la vie et

³⁸⁸ Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque, profondeur de l'apparence*, Presse Univ. de Bordeaux, 1993, p.140-141

³⁸⁹ *Mademoiselle Jaire*, p.199

³⁹⁰ *Requiem*, p. 26

³⁹¹ *Requiem*, p. 59

la mort. Ils sont passants en transit vers l'indéfinissable ».

Que ce soit sur le ton du recueillement, de la méditation, de la surprise, de l'humour ou de l'équivoque, l'ensemble de ces figures de style ne constitue jamais de simples procédés rhétoriques: elles sont à la fois parées de l'esthétique de type mortuaire et « conductrices » de tous les mécanismes du même type.

Autrement dit, dans une vue d'ensemble par rapport à cette étude, la conclusion est la suivante: étudier dans ces littératures des éléments du fond, d'abord les figures (majeures et mineures) de la mort, et des éléments de la forme (le lexique, la syntaxe et le style) ensuite, montre que le thème de la mort n'est pas uniquement de l'ordre du motif: il se trouve aussi dans le fonctionnement même de l'écriture; il émerge à la fois en surface, dans les images, et à la fois en profondeur, dans les appareillages de l'écriture. Cette uniformité entre le superficiel et l'essentiel, attesterait-elle, chez les auteurs, de la présence de la mort au champ du conscient et de l'inconscient? Ou attesterait-elle d'une conscience en tout lieu de la mort?

À la suite de ces deux domaines, thématique et fonctionnel qui s'harmonisent dans un même univers, voyons si les traits minimaux étudiés, les titres, sont quant à eux appariés aux plus grands ensembles que le récit et le genre édifient, dans le chapitre suivant.

5- Les macrostructures

À partir du corps du texte et de la notion de genre, comment l'analyse des macrostructures - discursives, dialogiques, narratives et littéraires – peut-elle être signifiante d'une théâtralité de la mort ?

Cette dernière partie concernant la littérature cherche à étudier le corps du texte à travers quatre catégories principales. Elles se distinguent les unes des autres par le fait qu'elles touchent soit au fonctionnement structurel et discursif du texte, soit à son esthétique, ou encore à son appartenance à une genericité. Aussi, elles sont regroupées sous les entrées suivantes: les dialogues et monologues, la fonction conative du texte, les procédés d'écriture, et les genres formels ou l'absence de genre théâtral. En dehors de cette dernière entrée, les trois premières toucheront aux dialogues sous tous leurs aspects possibles, au regard des théâtre dramatique et postdramatique; du fait du théâtre postdramatique, il est quelquefois difficile ou inintéressant

d'étudier le seul texte appelant automatiquement sa dramaturgie, du fait que dans toute la tradition théâtrale occidentale, la dramaturgie d'une pièce est portée par le texte littéraire. Dans tous les cas, les formes diverses et variées du dialogue intratextuel et hypertextuel sont étudiées dans une dialectique du vivant et du mortuaire, ou du présent et de l'absent, en fonction des éléments du corpus. Ainsi les notions de monologue et de dialogue dans une pièce relèvent également de l'analyse dramaturgique.

5.1 Des structures dramatiques aux structures narratives

L'ensemble des structures prennent en considération, dans leurs définitions classiques, les formes dialoguées tout d'abord, et les formes du monologue ensuite. Or, il existe plusieurs façons de concevoir le monologue : selon Papo et Bourgain, par exemple, « le fameux monologue d'Hamlet est un véritable monologue, c'est à dire un soliloque : il est seul livré à lui-même et s'il parle tout haut face au public, c'est en vertu de la convention théâtrale qui exige une oralisation du discours intérieur »³⁹² ; mais selon Benveniste, le monologue est un « dialogue intériorisé entre un moi locuteur et un moi écouteur »³⁹³. Suivant ces considérations, et dans la perspective d'une théâtralité de la mort à travers la littérature, le monologue est perçu tel un dialogue dans mes analyses.

Dans les dialogues, c'est la façon dont le drame progresse et le jeu des questions-réponses³⁹⁴ ou échanges qui sont considérés. Le corpus de Ghelderode emprunte le plus souvent cette voie discursive, qui se trouve entrecoupée de didascalies. Le corpus de Jan Fabre emprunte la voie du monologue la plupart du temps et les didascalies sont pour ainsi dire inexistantes dans ses productions. Avant d'en soulever les caractéristiques et les interrogations, il faut noter d'emblée que ces structures d'ensemble, dialoguées, monologuées, ne sont pas directement liées aux questionnements de la théâtralité de la mort, dans un premier temps. Néanmoins, en posant le problème de l'instance, présente ou abstraite, avec laquelle le dialogue/ monologue entre en fonctionnement, ces interrogations émergeront *a fortiori*. De plus, il n'est pas vain de tracer les

³⁹² Eliane Papo, Didier Bourgain, Jean Peytard, « Littérature et communication en classe de langue, une initiation à l'analyse du discours littéraire » in *Langues et apprentissage des langues*, éd. H. Besse et E.Papo, Paris, Hatier-Crédif, 1898, p.71

³⁹³ *Ib.*, p.80

³⁹⁴ « La forme dialogique question/réponse est présente dans toute la langue à des degrés divers. Elle constitue l'essence même de l'énonciation, même dans le monologue. » (C'est la raison pour laquelle cette forme est ici considérée, y compris dans les textes de Jan Fabre: précision personnelle). Jacques Berchadsky, *Le dialogisme* http://www.lecture.org/ressources/ecriture/precedents_articles/AL38P60 pdf le 1.2.13

grandes lignes de ce paysage littéraire, car, dans l'étude qui suit sur les genres, et plus tard sur la dramaturgie et même l'esthétique, il est bienvenu de faire la part des choses entre les formes « habituelles » du théâtre et des formes plus littéraires à proprement dit - comme le conte de fée ou le récit historique - car les unes sont quelques fois mêlées aux autres. S'il n'est pas construit sur une forme exclusivement dialoguée / monologuée, contrairement aux œuvres dramatiques, le conte a en effet laissé des traces dans les écritures des poètes flamands ; mais c'est l'étude des genres et des mouvements littéraires³⁹⁵ qui traite plus précisément de cette « mixité » entre une littérature purement théâtrale et une littérature au sens propre. Dans l'immédiat, observons le corps du texte dans les sous-ensembles suivants: les dialogues et le drame, le dialogue et l'épique, l'épique et le monologue.

5.1 .1 Le dialogue et le drame : théâtre dramatique chez Ghelderode – Le dialogue ou le drame : théâtre postdramatique chez Jan Fabre

L'écriture de ce théâtre là est constituée de dialogues et de didascalies, propres au théâtre dramatique. L'écriture de ce théâtre ci est constituée de monologues, de très rares didascalies, et la place qu'elle occupe dans la réalisation de l'œuvre théâtrale est caractéristique d'un théâtre postdramatique. Il conviendra alors de définir succinctement ces deux types de théâtre tout en les confrontant à des illustrations provenant du corpus.

Dans le théâtre dramatique – ce qui est presque un pléonisme³⁹⁶ - les personnages échangent des informations, racontent ce qu'ils voient, et s'interrogent, mutuellement en général. Pour le dire autrement, ils communiquent grâce au dialogue, et à partir d'une matière dialoguée; tant et si bien que le dialogue est inséparable du drame. En s'appuyant sur Peter Szondi, (*Théorie du drame moderne* 1956), Christian Biet définit le « drame absolu » en tant qu'une « dialectique fermée sur elle-même »³⁹⁷ car, entre autres, elle « joue sur les deux pôles de la séparation entre la scène et la salle et de l'identification personnelle »³⁹⁸. Mais ce qui nous intéresse surtout dans les caractéristiques du drame, c'est que « son vecteur principal est le dialogue », grâce auquel, et « par la représentation de conflit jusqu'à leur résolution », l'attention du spectateur est tenue en

³⁹⁵ Voir 1.4.4

³⁹⁶ « L'adjectif "dramatique", dans le langage courant, apparaît maintenant comme un synonyme de "théâtral" », Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 234 – Mais ce terme nécessiterait une étude approfondie pour en tracer correctement les contours ; si ce n'est pas l'objet de ma recherche, j'ajoute néanmoins que « pour qualifier la tradition avec laquelle il devait rompre par son « théâtre au siècle scientifique », Brecht a choisi le nom de « théâtre dramatique ». Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.26

³⁹⁷ Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 233

³⁹⁸ Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 234

éveil³⁹⁹. Le théâtre de Michel de Ghelderode, est dans ce sens, typiquement dramatique; nul besoin de donner un exemple de l'un de ses dialogues, composés sur le plan formel, comme de nombreux autres dialogues de théâtre, par des répliques, des tirades etc.

Dans ses œuvres, comme dans la production du théâtre dramatique, les dialogues représentent les textes premiers et les didascalies les textes « seconds »; leur fonction est définie « pendant la lecture, [par] une actualisation scénique imaginaire du premier »⁴⁰⁰ (du texte premier). Historiquement, la didascalie se développe à partir du moment où les auteurs commencent, « pour des raisons esthétiques aussi bien qu'économiques, à s'intéresser très directement à la représentation de leur texte sur scène, et veulent en quelque sorte en maîtriser l'effectuation »⁴⁰¹; c'est à dire au XVIII^e siècle :

Venant remplacer les didascalies internes du théâtre antique, les didascalies externes (selon certains théoriciens les seules qu'on peut classer sous cette appellation) ont pris de l'importance dans le cadre de l'économie globale du texte dramatique et leur usage s'est généralisé au XVIII^e siècle⁴⁰², et surtout à la fin du 18^e avec Beaumarchais.

Ghelderode a donc hérité de cette pratique. Chez lui, les didascalies sont largement répandues à l'ensemble de ses textes, et appartiennent aux deux types de la didascalie, internes et externes; le premier permet « d'imaginer l'espace de fiction et la gestuelle du comédien » et le second donne « aux praticiens la marche à suivre en matière de représentation »⁴⁰³. Or, à l'étude des textes de Ghelderode, on constate que les didascalies ne fonctionnent pas toujours comme une « injonction de plus en plus impérative »⁴⁰⁴. En effet dans *Trois acteurs et un drame*, entre autres, l'on s'aperçoit que les didascalies sont aussi d'ordre littéraire: elles ne donnent pas qu'une précision sur la mise en scène, puisque l'auteur y inclut soit des descriptions imprécises, soit des synonymes ou adverbes qui se surajoutent à des informations déjà complètes. Concernant le premier de ces deux cas, le type de didascalie interne, il se vérifie dans une alternative, dont le metteur en scène pourrait tirer partie: « Partout règne ce vide poussiéreux des cales de bateaux ou des salles de ventes »⁴⁰⁵. Avec la double référence topographique de sa didascalie, si l'on peut pourtant y supposer un souci de précision, Ghelderode pourrait chercher à satisfaire un lectorat sensible à des ambiances diverses, évoquant cependant le même type d'atmosphère par « ce vide

³⁹⁹ Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 234

⁴⁰⁰ Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 545

⁴⁰¹ Christian Biet, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 547, la phrase est au futur dans le livre de Biet.

⁴⁰² Mihaela Chapelan, « La vraie naissance de la didascalie dans la littérature française », *Synergies Algérie* n° 10, 2010, pp. 45-52 - <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie10/chapelan.pdf>

⁴⁰³ Biet p.546

⁴⁰⁴ Biet, p. 547

⁴⁰⁵ p.225

poussiéreux ». Concernant le second cas – didascalie externe s'adressant au metteur en scène - dans l'extrait qui va suivre, une accumulation d'adjectifs dénotent encore une fois la littéarité de la didascalie : « Nul n'a vu l'entrée, ou plutôt l'apparition de ce jeune et maigre acteur, famélique, au visage osseux et blême »⁴⁰⁶ ; c'est par une hyperbole que l'auteur rectifie un terme purement technique, « l'entrée », et qu'il dépasse, dans son implication linguistique, le simple fait de signaler la maigreur du personnage. La didascalie est aussi faite pour être lue. Sans parler d'un exercice de style, la didascalie est donc chez Ghelderode, un domaine dans lequel ses talents d'auteurs sont souvent exploités, comme dans sa façon de décrire le cadre de « la comédie crépusculaire », au début du troisième acte de *Sortie de l'acteur* ; en vingt-six lignes le motif anaphorique du brouillard est mentionné à cinq reprises. Par ailleurs ces mêmes talents se distinguent notamment quand il décrit un paysage ressemblant à une enluminure⁴⁰⁷

Chez Jan Fabre, il n'y a, en revanche, pratiquement aucune didascalie, hormis pour sa trilogie de pièces sur le théâtre⁴⁰⁸ notamment. Sa production, contemporaine, est typique en ce sens de l'écriture théâtrale actuelle: les didascalies ont eu tendance à disparaître, parce que « la mise en scène contemporaine des textes d'auteur n'est plus envisagée comme l'actualisation des ordres des écrivains, mais comme une interprétation qui peut se passer des injonctions notées »⁴⁰⁹. À cela s'ajoute que certains artistes, dont Jan Fabre fait partie, mettent en scène leur propre texte, comme Jan Lauwers ou Romeo Castellucci. Les quelques rares annotations que l'on trouve dans les pièces de Fabre, ne sont pas dans ses pièces les plus récentes : « (*Il s'effraie en se voyant*) »⁴¹⁰, « (*il aboie comme un chien enragé*) » et « (*il rit*) »⁴¹¹ ou « (*silence*) »⁴¹² et « (*bruit devant montrer que les piles sont épuisées*) »⁴¹³ proviennent de deux pièces écrites en 1996 : *L'Ange de la mort* et *Mon corps...* Ces quelques exemples montrent la différence notoire entre les notices de Ghelderode, et celles de Jan Fabre totalement dépouillées de tout effet stylistique. Mais chez ce dernier, au delà d'une disparition textuelle de la didascalie, il s'agit plutôt d'une transformation radicale du processus créatif lui-même à partir du seul texte, au profit d'un processus que Luk Van den Dries intitule *The didascalical imagination* , et dans lequel « *the text*

⁴⁰⁶ p.229

⁴⁰⁷ Ceci est traité dans la troisième partie « esthétique de la mort ».

⁴⁰⁸ *Théâtre écrit avec un « k » est un matou flamand* 1980, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* 1982, *Le Pouvoir des folies théâtrales* 1984. Pour ces trois œuvres, au delà des didascalies, on parlera davantage « d'écriture de plateau » au sens propre comme au sens figuré : pour la première pièce de cette liste, le personnage de l'auteur écrit directement sa pièce sur le plateau ; pour les deux suivantes, l'artiste a inclus dans ses « dialogues » - il ne s'agit pas de dialogue au sens littéral du terme comme le montre le chapitre suivant – toutes les indications dramaturgiques et scénographiques de sa création.

⁴⁰⁹ Biet, *Op. Cit.*, p.547

⁴¹⁰ Sur le plan typographique, toutes ces didascalies sont entre parenthèses. *Mon corps...* p. 82

⁴¹¹ *Mon corps...* p.98

⁴¹² *L'Ange de la mort* p.113, 116, 117, 118

⁴¹³ *L'Ange de la mort* p.115

becomes less prominent or even disappears in favor of the visual and auditory imagination of the director »⁴¹⁴.

D'ailleurs chez le plasticien, il n'y a pour ainsi dire pas de dialogue non plus. Si toutefois *Le Pouvoir des folies théâtrales* entre autres, comporte le semblant d'une situation de communication, c'est en dehors de ce que Searle et Austin ont pu désigner par les actes de langages; en particulier les actes illocutoires qui sont propres à la poésie lyrique ou satirique et au théâtre, et parmi lesquels on peut citer celui d'« interpellier (exhorter, supplier, interroger etc.), d'ordonner (suggérer, conseiller etc.) »⁴¹⁵. Dans *Le Pouvoir...* par exemple, quand l'Actrice 3 dit « Mille neuf cent soixante sept », l'acteur 8 dit : « *The kitchen* (la cuisine), Arnold Wesker »⁴¹⁶; et toute une série de dates et de noms de spectacle sont ainsi énumérés par les acteurs sous l'apparence d'un dialogue. Qu'est ce qui suggère cette apparence ? C'est un jeu de question-réponse comme quand l'Acteur 3 demande « Mille neuf cent soixante deux ? », et que l'Acteur 8 répond : « King Lear, William Shakespeare, Royal Shakespeare Company of London, Peter Brook »⁴¹⁷. Mais seule la ponctuation du dialogue subsiste, sur le plan de l'écriture ; car il s'agit en fait d'une série de citations échappant à tout cadre de communication. L'illusion qu'elles donnent du dialogue, renforce en fait un jeu de construction-déconstruction de l'illusion, sur lequel l'artiste travaille et qui fait le sujet principal de cette œuvre⁴¹⁸.

Ici apparaissent des différences fondamentales entre les écritures des deux auteurs. Elles tiennent à l'éloignement de leurs époques, définissant des théâtres dramatique ou postdramatique, et qui se distinguent justement par la question du texte et par la place qu'il occupe dans la création théâtrale. Dans ce sens et pour clôturer le sous-chapitre, rappelons que « le théâtre dramatique est subordonné au primat du texte »⁴¹⁹, y compris dans la période des avant-gardes : « les réformes du théâtre visaient souvent même à sauvegarder le texte et sa vérité de la défiguration par des pratiques théâtrales devenues conventionnelles »⁴²⁰. Même dans la période du nouveau théâtre, c'est aussi le cas : « En dépit de cette désintégration du sens, il [le théâtre de l'absurde] demeure néanmoins lié aux unités classiques du drame "*par la dominance du discours*" »⁴²¹.

⁴¹⁴ Luk Van den Dries, *The didascalie imagination*, colloque « Esthétique et idéologie », Univ. d'Avignon, 21.06.13. Cité dans l'introduction de la première partie

⁴¹⁵ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 95

⁴¹⁶ Jan Fabre, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, p.38

⁴¹⁷ Jan Fabre, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, p.38

⁴¹⁸ Dans *Le Pouvoir...* « il s'agit à la fois d'un hommage à la puissante machine de l'illusion que Wagner a su développer dans son *Gesamtkunstwerk* et d'un règlement de compte avec cette même illusion wagnérienne [...] » Luk Van den Dries, *Tragedy of a friendship*, Antwerp, Seizon, 2012-2013, p.36

⁴¹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.27

⁴²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.28

⁴²¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.78. « Le théâtre de l'absurde demeure dépendant de cette hiérarchie qui subordonne au texte les moyens théâtraux dans le théâtre dramatique ». p. 79

Avec la « dominance du discours » dans ces périodes, et suite à ce développement sur le dialogue et le drame, il convient de se demander si la survivance du drame chez Ghelderode se caractérise seulement par l'utilisation des dialogues et des didascalies, et si leurs absences chez Jan Fabre signifie forcément la mort du drame. Pour progresser dans ce cheminement, le dialogue, le monologue et l'épique dans le théâtre postdramatique, donnent à présent un autre éclairage du texte théâtral dans la littérature de la mort.

5.1.2 Le dialogue, le monologue et l'épique dans le théâtre postdramatique

Y a-t il dialogue dans l'écriture de Jan Fabre ? Si oui, à quel titre ? Quelle est la relation de l'épique au dialogue/ monologue dans ce théâtre ? Dans quelle mesure ces relations peuvent-elles définir un théâtre postdramatique ? Dans ce type de théâtre, le récit a-t-il sa place ? C'est l'ensemble de ces questions que le développement suivant propose d'observer, surtout à travers *Le Pouvoir des folies théâtrales*, *L'Histoire des larmes* et le *Requiem für eine Metamorphose*.

L'écriture de Fabre est donc constituée d'une grande majorité de monologues. Or, dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*, on l'a vu, les questions que les acteurs se posent et auxquelles ils répondent n'ont aucune fonction illocutoire, d'autant que les questions ne s'adressent pas à un destinataire en particulier. L'une d'entre elles est cependant d'une tout autre portée. Au début de la pièce un acteur demande inlassablement à une comédienne qui se trouve dans la fosse, et dans une violente lutte avec celle-ci quand elle essaye de monter sur scène : « 1876 ? » ; du fait que celle ne peut conquérir le plateau qu'au moment où elle répond « Wagner *l'Anneau du Nibelung* », cette question a une double fonction : performative car elle transforme la condition de la comédienne hors-scène jusqu'alors, et symbolique car elle mentionne, dans un affrontement si chaotique et si grand qu'il présage de la naissance d'un monde, l'œuvre du théâtre total par excellence⁴²².

Mais la fonction épique dans ce type d'échange n'est pas ici vérifiable. Elle l'est, en revanche, dans *Mon Corps...*, dans *Another Sleepy Dusty...*, dans *L'Histoire des larmes* et dans de nombreuses pièces de Fabre, dans la mesure où les acteurs racontent leur histoire, des fragments de leur histoire ou d'une histoire, de leur douleur, de leur phobie, de leur sensation etc., dans « J'avais le sentiment qu'elle s'était glissé sous ma peau »⁴²³ par exemple. Dans la pièce, *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...*, sous-titrée « monologue pour un homme », le dialogue est

⁴²² Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 65 : « La poétique du « Grand œuvre » ou de l'« œuvre totale » qui se développe vers les années 1880-1890, dans le contexte symboliste et décadent, porte à son comble l'esthétique romantique »

⁴²³ *Mon corps...* p. 101

créé, à l'instar du titre de l'œuvre, entre le danseur et son propre corps que la présence féminine de la photographe et les perceptions exaltent. Dans *Another...*, c'est un dialogue « épistolaire » qui se crée entre la danseuse et son « chevalier » sur le point de se suicider ; ce dialogue n'est cependant pas tout à fait repérable sur le plan littéraire : il l'est davantage sur le plan scénographique, quand la danseuse lit la lettre de son bien aimé – celle-ci n'apparaît pas dans le texte publié de la pièce-. En guise de réponse à la détresse et à l'auto invitation au suicide de cette lettre, elle chante une chanson évoquant la monotonie de la vie et ses incohérences, ce qui peut aussi justifier les pulsions suicidaires du destinataire de la lettre. Le dialogue est également repérable de la même façon – dramaturgique- dans *L'Histoire des larmes* : la pièce commence quand les comédiens sont allongés, recroquevillés sur la scène, tous en blanc, à pleurer dans des cris et tremblements rappelant les pleurs des nouveaux nés. Juste après cet épisode, une fois que Le Chevalier du désespoir s'est présenté en scène, il dit : « Nous commençons notre vie comme nourrissons »⁴²⁴, dans un lien épique à la précédente scène dramatique.

Par les exemples de ces deux dernières pièces, c'est donc le texte – sous la forme du monologue – qui entre en dialogue avec des éléments scénographiques tout d'abord, et avec le public ensuite, car « comme l'a écrit Bernard Dort, c'est le spectateur moderne qui se trouve en "dialogue" »⁴²⁵ ici avec les épisodes de sa propre vie en résonance aux propos du Chevalier.

En ce qui concerne l'épicisation, il semblerait qu'un héritage du théâtre brechtien soit repérable dans *L'Histoire des larmes*, par rapport à l'action qui introduit le spectacle, et par rapport à l'intervention du Chevalier : « La narration joue contre et avec elle [l'action]. Événements et points de vue sur les événements dialoguent »⁴²⁶. S'il peut s'agir aussi d'un « dialogue différé » entre la voix épique et la voix dramaturgique, le théâtre dramatique au sens littéral du terme, s'est pourtant effacé au profit d'un théâtre postdramatique. L'exemple de cette pièce, convoquant à la fois un chevalier et des nourrissons, c'est à dire sollicitant une mémoire culturelle ou collective (le Chevalier) et une mémoire individuelle ou empirique (le nourrisson), est caractéristique de ce type de théâtre ; car dans la pièce de Fabre « les membres ou les branches de l'organisme dramatique sont, même comme matériau moribond, toujours présents, et constituent l'espace d'un souvenir qui éclate et "s'éclate" à la fois »⁴²⁷. En effet, le chevalier est loin d'être un élément nouveau de la littérature, et la figure du nourrisson est utilisée à titre d'illustration : les nourrissons en pleurs « sont tués » (sur la scène par des acteurs) comme les relations au corps liquide l'ont été. C'est donc à la fois des souvenirs de la petite enfance et ceux

⁴²⁴ *L'Histoire des Larmes*, p. 12

⁴²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Poche, 2005, p. 68

⁴²⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Poche, 2005, p.77

⁴²⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.36

de l'attitude « hygiéniste » qui, dès la Renaissance, tend à dissimuler les liquides corporels, qui sont ici convoqués par le rejet des fonctions naturelles du corps. Les souvenirs culturels et personnels éclatent donc de concert.

Ce théâtre est alors postdramatique par la thématique d'une part ; « multi localisée » dans une époque révolue et dans la période contemporaine, la thématique des liquides corporels appartient à la fois au passé et à son inconscient collectif, et à la vie actuelle et individuelle. Ce théâtre est dit postdramatique par son approche dramaturgique d'autre part, car son texte « transposé sur la scène, ne devient désormais qu'un élément entre autres, dans une totalité et dans un complexe gestuel, musical, virtuel »⁴²⁸.

Curieusement ici, contrairement à mon objet d'étude, « la théâtralité de la mort », il serait davantage question de la mort de la théâtralité ; une mort mineure seulement, dans le sens où la théâtralité n'est plus soumise aux mêmes types de définitions, dans le sens où ce type de théâtre peut, d'après Lehmann, se passer de discours sur le théâtre. Néanmoins, du fait que même en tant qu'élément minimal dans l'ensemble de l'œuvre, le texte demeure dans les productions de Jan Fabre, il convient de s'interroger sur la nature de celui-ci.

Y aurait-il une « littérature postdramatique » ? Ces termes, « littérature » et « postdramatique », sont-ils compatibles ? Ou est-il aberrant de les associer ? Essayons alors d'évaluer la raison d'être de ces questions à travers le cas du *Requiem für eine Metamorphose*.

Les aspects littéraires, textuels, symboliques et thématiques que j'étudie dans ce premier axe nous ramènent de nouveau à la théâtralité de la mort. Ils sont une fois de plus difficiles à isoler de la totalité de l'œuvre théâtrale chez Jan Fabre, du fait que le texte n'en est qu'un des composants, nous le savons. Néanmoins, étudier son écriture conduit à soulever une délocalisation propre au postdramatique, mais sur des plans narratifs en particulier. Que faut-il entendre par là ? Un fonctionnement pluridiégétique, entrecroisant des récits ou fragments de récits divers, est quelquefois en œuvre dans l'écriture du *Requiem für eine Metamorphose*. Cette œuvre est une messe pour la mort, qui célèbre tous les stades de la mort⁴²⁹, et dont le propos est de nous rappeler que nous ne sommes pas dans « l'être » mais dans « le devenir ». Cependant, peut-on devenir mort ? La question est aussi énigmatique que le cadre diégétique de cette littérature, car l'univers du rêve se présente à chaque tableau, se mêlant aux faits divers funestes diffusés par la Voix de l'Histoire telle une voix de radio en direct, avec date et année précises, et

⁴²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.66

⁴²⁹ Luk Van den Dries, *Le Requiem pour une métamorphose*

qui retrace, comme s'il venait juste de se passer, un événement non fictif ayant eu lieu sur la scène de l'actualité mondiale : par exemple, (7 décembre 2004) « *We saw last year about 400 drug related deaths that were clearly linked to cocaine use [...] but we think this is not the real number [... because] the diagnostic is often cardiovascular reason for dying and nobody really check if cocaine was behind it* »⁴³⁰. Mais voici comment le plan du rêve introduit chaque tableau :

- de Romain III à Romain VI, le Docteur-Philosophe, tout de blanc vêtu, un filet à papillon à la main, ouvre la scène par la même formule: « Il nous arrive à tous quelquefois de rêver ».

- Romain II et VII sont introduits par le même personnage de la façon suivante: « Quand nous rêvons de la mort, impossible de ne pas en rire ».

- Romain I et VIII, toujours par le Docteur-philosophe, commencent par l'énoncé: « Un rêve est quelquefois surréaliste, mais la mort est toujours surréaliste ». La narration devient ensuite homodiégétique (même si ce terme n'est pas tout à fait propre à ce type d'écriture) car celui qui poursuit le récit, l'Anatomo-Pathologiste (« je rêve régulièrement que je suis en salle de dissection »...), intervient dans l'« histoire » qu'il raconte, ainsi que les personnages dont il parle - le Prêtre et le Chinois-condamné-à-mort – et sur la scène théâtrale.

Si l'on parlait d'une mise en abîme qui est propre au théâtre, elle ne rendrait pas compte de la « contamination » entre le récit raconté par l'énonciateur, le rêve, l'intervention dans le rêve, dans la narration, et le récit sur le plan scénique, car tous ces personnages sont présents au même moment : on est en même temps dans le plan du rêve, et en même temps dans le plan de la réalité scénographique/ narrative. De plus la contamination ne se limite pas à la scène et au texte. Elle emmène le spectateur dans une réalité expérimentale et sensorielle⁴³¹, touchant par contre au spectacle vivant et non plus à la littérature. Les paroles des personnages, quant à elles, sont tantôt colorées d'une fonction conative⁴³², tantôt d'une fonction didactique à la façon de Socrate⁴³³ et sous la forme de citation⁴³⁴, ou même d'humour⁴³⁵. Enfin, la contamination s'étend à la biographie de l'auteur: Ce Requiem a été écrit entre 2006 et 2007. Or le père de Fabre, Edmond Fabre, est décédé le 15 janvier 2005, et Helena Troubleyn, sa mère, est décédée un an

⁴³⁰ *Requiem...* p.22

⁴³¹ par la force de la musique tantôt énergique tantôt mystérieuse, par le jeu des lumières chaudes et dorés, ou froides et bleutés, par la présence de milliers de fleurs fraîches qui bougent à peine au début du spectacle grâce aux danseurs étendus au dessous d'elles ; pour tombent et volent dans tous les sens au fil de la représentation, telles une pluie de fleurs (envoyées par les acteurs/ danseurs).

⁴³² « Comme des acteurs très conscients du public, elles (les fleurs) jouent avec conviction un rôle important Chaque émotion présente au théâtre de la mort peut se lire sur le visage des fleurs », *Le Papillon qui tente de faire rire les morts*, p. 36

⁴³³ « Apprends à mourir et tu apprendras à vivre », *Le Patient-Fleuriste*, p.32

⁴³⁴ « « Passant n'oublie pas de donner ton amour à ceux qui sont encore en vie » (*Épitaphe Montparnasse JP Sartre*) », *La Veuve*, p.59

⁴³⁵ « C'est curieux, les gens qui veulent vivre mourir veulent vivre en réalité », *L'assistant social*, p. 26

et demi plus tard. Le Requiem leur est dédié.

Mais dans cette œuvre, la confusion onirique et funèbre, délibérément répandue par l'auteur au plan textuel et scénographique, et faisant triompher une théâtralité de la mort, ne se limite pas à l'aspect pluridiégétique de son discours. Selon Lehmann, ce sont les effets de la globalisation qui se prolongent dans ce type de théâtre ; aussi, considérer qu'il existe un croisement de récits dans le Requiem, avec des plans narratifs dépassant le cadre théâtral, c'est reconnaître, sur des plans politique et social, qu'une forme d'interculturalisme a pris possession de l'œuvre: il s'agit d' « un nouvel interculturalisme qui n'essaie plus de tout contrôler comme le faisait la scène occidentale lorsqu'elle maîtrisait tous les signes et adoptait une perspective unique ».⁴³⁶ Même si elle déborde sur le prochain domaine d'exploration de ma recherche, la dramaturgie, la différence entre une perspective unique et une perspective dite ici interculturelle, est nécessaire pour percevoir les divers « couloirs » du récit en question. Sans être explicitement narratif d'ailleurs, l'auteur fait parler, dans cette œuvre, plusieurs instances appartenant à des pôles culturels variés voire opposés. En effet au début de la pièce, l'Anatomo-Pathologiste raconte son rêve de dissection/ autopsie sur un prêtre qui lui dit : « Veux-tu bien laisser ce cœur tranquille ! Un Chinois condamné à mort⁴³⁷ a prolongé ma vie de plusieurs années »⁴³⁸. Juste avant la réplique de ce personnage, la Voix de l'Histoire retrace la mort de John Lennon, convoquant de concert l'Occident par cette figure de la pop culture, et l'Orient par la figure du Chinois Condamné à Mort. Aussi, Patrick Pavis ne croit pas si bien dire en déclarant que « cet interculturalisme s'inscrit dans une polyperspective ou une dés-orient-ation (nous ne percevons plus l'Orient ni l'Occident "purs" ni une direction) »⁴³⁹. Mais dans l'œuvre de Fabre le monde des morts aurait-il une direction ? Dès le début du Requiem, nous avons le sentiment d'y être invité, de le percevoir ; ou même, pourrait-on dire d'y appartenir ? Ainsi, de façon politique et à travers ce clin d'œil à la globalisation, cette œuvre signifierait-elle que devenir citoyen du monde, c'est devenir citoyen du monde des morts également ?

Par cette série de questions, une invitation au dialogue se dessine. En revanche, il n'est pas conçu tel un résultat d'analyse, car il préexiste au dialogue en tant que tel, dans la fonction dialogique ou fonction conative du texte. D'un point de vue méthodologique, celle-ci est séparée des fonctionnements structurels car elle n'est ni caractéristique du dramatique, ni du

⁴³⁶ Patrick Pavis, *La mise en scène contemporaine*, Paris, A. Colin, 2010, p. 67

⁴³⁷ Référence explicite au trafic d'organe en Chine. Mais il est important que cet organe soit le cœur comme l'étude des personnages morts en scène l'étudie dans la dramaturgie de la mort. Fabre déclare à maintes reprises qu'il travaille, ses acteurs aussi, avec « les empreintes de son cœur » : « la représentation porte les empreintes de mon cœur », *Jan Fabre Le Guerrier de la beauté* p.120, « Je suis les empreintes de mon cœur » *Ib.* p.124, etc.

⁴³⁸ *Requiem*, p. 17

⁴³⁹ Patrick Pavis, *La mise en scène contemporaine*, Paris, A. Colin, 2010, p. 67

postdramatique ; elle n'est attenante ni au texte premier (le dialogue théâtral) ni au texte second (la didascalie). De plus, même si elle s'apparente au dialogue et au monologue, la fonction dialogique se trouve dans tout texte et dans toute littérature, théâtrale ou non.

5.1.3 La fonction dialogique du texte au delà du dialogue lui-même

Tous les types de dialogue et monologue que j'ai abordés se superposent, avant même qu'ils aient une consistance dramaturgique et d'un point de vue purement littéraire, à ce que l'on pourrait désigner par le degré zéro du texte. Quel est ce degré là ? À partir de quelle donnée peut-il être qualifié de « zéro » ? Il peut l'être, quand l'auteur et le lecteur sont en correspondance avant tout, dans la mesure où, de la part de l'auteur, l'intention de communication entre les deux préexiste au texte. Tout auteur de littérature quelle qu'elle soit considère la dimension « interactive » de son écriture avec son lecteur ou son lectorat. C'est dans une telle préoccupation qu'il s'implique dans son écriture, et qu'il n'écrit pas que pour lui-même. Aussi, face à sa propre interrogation quant au fait de continuer à écrire ou non, suite à une éventuelle catastrophe cosmique ayant détruit toute vie, Umberto Eco affirme : « Au premier abord la réponse est non. Pourquoi écrire si personne ne pourra me lire ? Ensuite la réponse est oui, mais uniquement parce que je nourris l'espoir désespéré que [...] quelqu'un pourra déchiffrer mes signes »⁴⁴⁰.

Cette volonté communicationnelle, ou « degré zéro » de l'écriture, s'intègre donc à la fonction conative du texte, servant d'intermédiaire entre les deux instances du narrateur et du narrataire. Cette fonction révèle en effet les adresses de l'auteur à son lecteur, et la façon dont celui-ci s'adresse à celui-là. Considère-t-il que son lecteur est imaginaire ou pas ? Considère-t-il qu'il est actif par rapport à sa lecture ? Est-il expert dans le domaine qui est celui de l'auteur ? Est-il un confident pour l'écrivain ? Un complice ? Est-il important qu'il ait une présence notoire dans sa littérature ? Dans quel cas ? Est-il encore en vie ? S'agit-il d'un ensemble de lecteur ? D'une institution ? Etc. Autant de questions que la fonction conative permet de traiter.

Concernant les théories abondantes de la fonction conative ou dialogique, celles de Bakhtine, de Sarrazac, de Eco et de Berchadsky conviennent à mon propos et à mon corpus. Pour ce dernier, outre la forme dialoguée des écrits de Platon, « le discours de Socrate est profondément dialogique dans son rapport à la démocratie athénienne, par rapport à l'agora et par rapport aux rhéteurs et aux sophistes réels de son temps »⁴⁴¹. De par l'impulsion de l'auteur, le dialogue

⁴⁴⁰ Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Bernard Grasset, 2002, p.424

⁴⁴¹ Jacques Berchadsky, *Le dialogisme* http://www.lecture.org/ressources/ecriture/precedents_articles/AL38P60.pdf le

s'ouvre donc aussi à l'ensemble d'une communauté dans une période donnée. Dans son texte datant de 2008, Jan Fabre n'entre-t-il pas lui aussi en dialogue, mais avec ses pairs et son public, quand il écrit : « Tout théâtre n'est-il pas un apprentissage de la mort ? »⁴⁴²

Ghelderode laisse lui aussi transparaître sa présence dans ses allusions à la culture biblique plus ou moins répandue dans la société qui lui est contemporaine : « Il nous restera notre fille et sa légende sinistre »⁴⁴³ ; légende de la résurrection, elle est ici qualifiée par l'auteur de façon péjorative, et non dans le sens religieux du miracle. Par ailleurs, le poète dramatique se manifeste aussi en utilisant un vocabulaire de la critique et de l'esthétique, en laissant dire « Quelle ironie »⁴⁴⁴ à son personnage, qui, par là même, semble commenter sa propre situation de personnage dans la pièce.

Pour ce qui est des références personnelles, ou des segments auto référentiels, dans un titre et à travers les propos d'un personnage, Jan Fabre manifeste quant à lui une façon de s'auto identifier. L'une de ses pièces s'intitule *L'empereur de la perte* et il déclare : « je suis l'empereur de l'échec »⁴⁴⁵. L'un de ses personnages se nomme Le Chevalier du désespoir et il dit de lui-même : « Je suis le chevalier du désespoir »⁴⁴⁶. Ces motifs traçant un auto portrait de l'artiste⁴⁴⁷, sont une voie de dialogue avec le public, qui peut ainsi s'interroger sur la condition de l'artiste, sur le sens de son œuvre, sur celui de la mort, de la destruction⁴⁴⁸ etc.

Ce dernier exemple soulève les possibilités les plus remarquables de la fonction conative, grâce auxquelles se dévoile une analyse plus approfondie du corpus, et plus stimulante pour une littérature de la mort. Parmi ses possibilités, la fonction conative est en œuvre sur le plan énonciatif, comme dans « Nul n'a vu l'entrée, ou plutôt l'apparition de ce jeune [...] »⁴⁴⁹ ; ici c'est l'utilisation de l'adverbe « plutôt » qui retrace la subjectivité de l'auteur et donc sa présence, dans une préoccupation « conversationnelle ». Mais il est davantage productif de considérer cette fonction dans une théorie de la réception telle que Hagège le sous-entend et telle que Karine Zbinden le précise : « Ainsi plus qu'une simple adjonction, le dialogue implique une interaction et présuppose la modification du texte original par le processus interprétatif [...] Représenté de

1.2.13

⁴⁴² *Another...* p. 94

⁴⁴³ *Mademoiselle...* p.232

⁴⁴⁴ *Mademoiselle...* p. 213

⁴⁴⁵ Hugo de Greef et Jan Hoet, *Jan Fabre, Le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994, p.112

⁴⁴⁶ Hugo de Greef et Jan Hoet, *Jan Fabre, Le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994, p.47

⁴⁴⁷ À propos de l'auto portrait, l'artiste entre dialogue avec lui-même et avec l'essence de sa condition de mortel : « Avec chaque travail que je crée, c'est comme si je dépouillais un morceau de ma peau. J'ai vaincu la mort dans mon travail, mais je me rapproche en même temps de mon propre processus de la mort. Cela est certainement vrai pour mon auto-portraits [...] en vous regardant vous regardez votre propre décadence. » Jan Fabre, Luk Van den Dries, Interview Requiem

⁴⁴⁸ Consulter 4.3.4 qui étudie les effets de la destruction à travers la symétrie.

⁴⁴⁹ *Trois acteurs et un drame* p.225

la sorte le dialogue apparaît comme un genre de théorie de la réception »⁴⁵⁰. Avec cette fonction conative, l'auteur n'est pas en dialogue avec sa propre écriture seulement ou avec son lecteur dans un « face à face » virtuel : il est en dialogue avec un ensemble doxographique, élaborant justement sa singularité par rapport à lui. Celle-ci se révèle par le biais du « sujet épique » selon Sarrazac⁴⁵¹, comme dans l'exemple tiré de *Another...* (« Tout théâtre n'est-il pas un apprentissage de la mort ? »), et par ce que Eco nomme « partition archétype » ou « entité littéraire ».

Ces diverses définitions du « degré zéro » de l'écriture par le biais d'une neutralisation de l'écriture telle que Barthes le définit, montre, d'une part, qu'il est arbitraire de conceptualiser telle ou telle notion, puisque la diversité des définitions reflètent une pluralité de point de vue, de perception. D'autre part, au delà des divergences dans sa désignation, la fonction conative, par sa vertu communicative, dévoile une dialectique de l'absence ou de la présence, voire du vivant ou du défunt. Toute indiquée à la littérature de la mort qui, dans cette dialectique, se construit au fil des analyses sur une opposition/ assimilation, ou division/ unification entre les instances des divers dialogues. Pour mieux les discerner, tous les cas éventuels de ces dialogues rencontrés précédemment, sont regroupés dans le tableau récapitulatif, classés par auteur et par « appartenance » au monde des vivants/ présents ou au monde des morts/ absents. Etant donné que la liste de ces dialogues se complète avec les procédés d'écriture et l'esthétique littéraire, ce tableau figure à la fin du point suivant.

5.2 Procédés d'écriture et esthétique littéraire

Au delà des approches dramatique et postdramatique, les procédés d'écriture et l'esthétique littéraire entrent également dans une littérature de la mort. Révélés par l'effet de miroir et l'utilisation de la citation chez Jan Fabre, et par la mise en abîme chez Ghelderode, ces procédés sont étroitement liés aux formes dialogiques, dialogue et monologue, du fait du dialogue intratextuel ou hypertextuel dans certains cas. Ils s'inscrivent, sans forcément s'opposer l'un l'autre, dans la structure du texte tout en la prolongeant, car la mise en abîme peut être vue comme une forme de dialogue avec le théâtre, et l'effet de miroir comme un dialogue qui se

⁴⁵⁰ Karine ZBINDEN, *Du dialogisme à l'intertextualité : une relecture de la réception de Bakhtine en France (1967-1980)*, Bakhtine Centre, Université de Seffield, Grande Bretagne
<http://w3.slavica-occitania.univ-tlse2.fr/pdf/articles/17/409.pdf> le 1.2.13

⁴⁵¹ « "Le sujet épique" renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration ; il indique un déplacement de l'action au profit de la narration, dans laquelle le point de vue de l'auteur s'avère central », Sarrazac, p. 75

réfléchit lui-même à l'intérieur du texte ; en effet, « le théâtre partage avec les autres disciplines artistiques de la (post-)modernité une tendance à l'auto-réflexion et à l'auto-thématisation. »⁴⁵². Ces deux façons d'écrire vont aussi bien dans la rubrique de l'esthétique, car elles sont identifiables par la critique, et surtout car elles s'apparentent aux formes artistiques du trompe l'œil (pour la mise en abîme) et de l'auto portrait (pour l'effet de miroir). Il n'est donc pas toujours facile de catégoriser les différentes structures de ces écritures : on a parfois l'impression que tout est dans tout. Mais, si une goutte d'eau de mer contient tous les composants de la mer, toute la mer n'est pas dans la goutte d'eau de mer⁴⁵³. Il en est de même pour ces analyses : la mise en abîme est un composant de l'écriture de Ghelderode, mais toute son écriture n'est pas dans la mise en abîme seulement. Aussi, les multiples divisions de cette exploration ont des frontières souvent perméables, comme celles de la vie et de la mort dans la perspective de Fabre; pouvant aller jusqu'à se refléter l'une l'autre, c'est par l'étude des symétries dans ses textes que ce chapitre commence.

5.2.1 L'effet de miroir dans l'écriture de Jan Fabre

In my writings there is always the mirror effect ⁴⁵⁴

Les effets de miroir ne sont pas exclusivement reliés à la théâtralité de la mort. Cependant, ils sont si caractéristiques de l'écriture de Fabre, qu'il est bienvenu d'en observer les différents niveaux. Ils concernent d'une part les jeux de reflet à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre : *Mon corps mon, gentil corps...* se prêtent à leurs illustrations à la fois par le regard, et par le dialogue. D'autre part les effets en question sont notoires dans la structure d'ensemble de l'œuvre. C'est le cas dans *Another Sleepy Dusty...* démontrant facilement les effets de symétrie, et dans le corps du texte intégral, et dans les éléments de celui-ci.

Dans la première de ces deux pièces, ces répercussions se manifestent donc par le regard, par le dialogue, ou même par les deux à la fois. Déjà par le contenu du titre par exemple, l'artiste cherche à établir une conversation avec le corps (se réalisant ensuite par l'intermédiaire de ses deux dédicataires), tout en ayant forcément un regard sur celui-ci, plus ou moins ironique et ambiguë d'ailleurs du fait de l'adjectif « gentil » : *Mon corps, mon gentil corps, dis moi...* Cette conversation/ monologue entre l'artiste et son corps révèle d'emblée la solitude et la singularité corporelle de celui-ci depuis la première ligne du texte, le titre, jusqu'à sa dernière ligne : « elle

⁴⁵² Lehmann p.20

⁴⁵³ Romain Rolland écrit le contraire : « Toute la mer est dans chaque goutte », *L'âme enchantée*, Tome 2, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p.510

⁴⁵⁴ Jan Fabre, Entretien du 27.11.2013, TG2 Paris

ne m'a jamais touché, pas un seule fois »⁴⁵⁵. Mais, par cette singulière solitude, ouvrant et refermant la structure du texte, l'effet de miroir s'estompe et laisse apparaître la circularité de l'œuvre. Dans l'écriture du plasticien, cette disposition récurrente s'harmonise avec les cycles de la vie et de la mort on l'a vu; à leur suite, du fait qu'ils sont bien « dessinés » dans une littérature de la mort, une interrogation s'impose: la circularité de l'œuvre est-elle aussi perceptible dans les aspects dramaturgiques?

Si ce questionnement préfigure le deuxième axe de ma recherche, il faut d'ores et déjà noter que le regard et le dialogue interagissent sur des strates nombreuses de la communication. Tout d'abord, celles mises en œuvre dans le titre évoquent le corps au regard de lui même, par ses qualités physique « mon corps », morale « mon gentil corps », spirituelle « dis-moi... » et populaire par la référence au conte de Grimm devenu un film de Walt Disney (*Blanche Neige* dans lequel la reine interroge son miroir).

Ensuite elles fonctionnent aussi au niveau des dédicataires, Rob Scholte et Wim Vandekeybus⁴⁵⁶, comme si ce dernier qui travaille sur et par le corps de façon radicale, voyait et ressentait le corps de celui-là. À partir de la dédicace à l'artiste hollandais en particulier, un effet de miroir entre l'événement meurtrier sur l'individu et l'événement meurtrier dans le monde, tel dialogue entre l'individu et l'actualité, s'opère également:

Rob Scolte a aussi été commissionné pour la décoration du mur et du plafond de Huis Ten Bosch Resort, Nagasaki Japon ; cette peinture mesure 1200 mètres carré. Pendant des années il a travaillé avec de nombreux assistants à la peinture intitulée « Après nous le déluge » sur la récurrence de la guerre continue au cours de l'Histoire. En dépit d'un attentat à la bombe (sous sa voiture) ayant changé drastiquement sa vie, il termina ce chef d'œuvre à temps. Le vernissage eut lieu le 9 août 1995, ce qui coïncidait avec la commémoration du cinquantième anniversaire de la bombe atomique sur Nagasaki.⁴⁵⁷

Ce dialogue joue également sur le média artistique et son objet convoqués par Fabre, la photo et le corps⁴⁵⁸, et les médias artistiques utilisés par les deux artistes inspirateurs de la pièce, le corps et l'art visuel. Le parti pris de ce dialogue-monologue, plaçant le corps au centre du débat et de la création plastique, induit d'autres effets de miroir aussi bien sur le corps lui-même que sur le corps du texte.

⁴⁵⁵ *Mon corps...* p. 104

⁴⁵⁶ Danseur, chorégraphe, metteur en scène belge né le 30 juin 1963, fondateur de la compagnie *Ultima Vez*

⁴⁵⁷ *Rob Scholte also acquired the commission to decorate the walls and the ceiling of Huis Ten Bosch Resort in Nagasaki in Japan; this painting measured 1200 square metres. For years he worked with a large number of assistants on the painting entitled 'Après nous le déluge', about the continual recurrence of war in history. Although an attempt on his life, with a car bomb, changed Scholte's existence drastically, he finished this masterpiece on time. The opening took place on 9 August 1995, which coincided with the commemoration of the fiftieth anniversary of the nuclear bomb attack on Nagasaki - <http://www.jaski.nl/artists/rob-scholte/originals>*

⁴⁵⁸ autre miroir, entre soi et la photo : « en regardant ses photos » p.86

Concernant ce dernier, le corps du texte, deux occurrences caractérisent ces effets par le type de discours et par la référence. Effectivement, la première des deux trace un miroir entre le discours direct et le discours indirect : « Si tu avais encore tes jambes [...] »⁴⁵⁹ est de l'ordre du dialogue ouvert ou « externe », et « à l'époque je ne l'avais pas comprise »⁴⁶⁰ est de l'ordre du dialogue interne ou monologue. La deuxième occurrence déclenche le procédé en question dans une référence à la guerre, par rapport à la symétrie dans le corps/ hors du corps : « mon corps qui consistait en un petit tas de cellules et de fibres qui se faisaient la guerre »⁴⁶¹ est la référence intérieure au corps, et la référence extérieure, (sur le corps « le torse ») renvoie à l'Histoire et à l'histoire familiale : « j'avais envoyé promener la mort. Mon torse s'est gonflé prêt à accueillir les décorations »⁴⁶² (militaires) ; ceci répond donc à un élément biographique de Wim Vandekeybus, dont le grand-père juif fut déporté : « était-ce mon corps que je voyais ou celui de mon grand-père à son retour des camps de concentration »⁴⁶³.

Dans ces deux derniers exemples voici ce que l'on constate : les sentiments d'écouter la parole de l'autre ou d'écouter sa propre parole, et d'être en deçà et au-delà du corps, induisent une circulation entre l'intime et l'extime ; par le fait de quitter un « lieu » pour un autre, comme pour laisser un abri délimité et entrer dans une nouvelle dimension, cette circulation peut-elle imaginer la sensation de quitter son corps ? Autrement dit, pourrait-elle se rapprocher de la sensation de mourir ? Ou inversement, de la sensation de revivre ?

Les sensations sont très marquées dans l'écriture de cette œuvre. Agréables, ou dégradantes telle la douleur, elles se manifestent également de façon interne, à l'intérieur du texte, et de façon externe, dans l'intertextualité. D'une part, le plaisir et la douleur se réunissent dans le miroir du regard et du dialogue une fois de plus, entre ce qui se voit du danseur « l'extase » rapportée par sa voix interne, « j'étais dans une espèce de transe, une extase visible de la douleur », et ce que l'autre voit de lui, le plaisir de photographier rapporté par la voix externe : « je vois que ça te fait plaisir que je te photographie »⁴⁶⁴.

D'autre part, quoique ce ne soit pas à proprement dit un effet de miroir, un parallèle intertextuel peut être perçu par rapport à la douleur et aux mutilations du corps. Une vue globale de la littérature, permet de rapprocher le texte de Fabre des aspects de l'épopée, comme *l'Enéide*, par la dimension épique de la guerre. Dans l'écriture de Virgile, confrontant la beauté du style poétique aux abjections de la violence, l'art et la souffrance sont ainsi réunis dans des fragments

⁴⁵⁹ *Mon corps...*, p.85

⁴⁶⁰ *Mon corps...*, p.86

⁴⁶¹ *Mon corps...*, p.91

⁴⁶² *Mon corps...*, p.92

⁴⁶³ *Ib.*, p.90

⁴⁶⁴ *Ib.*, p.87

qui concernent l'affrontement entre Cacus et Alcide, «sous l'étreinte dont il le presse, les yeux jaillissent, la gorge est vidée de son sang »⁴⁶⁵, et les affrontements entre latins et troyens , « Ils s'élançant [...] de toutes part jettent leurs traits à la fois, aussi serrés qu'une averse de neige ; le ciel se couvre d'ombre »⁴⁶⁶ ; ou encore les conséquences des combats : «Partout coule un sang noir ; aux mains de ceux qui combattent, le fer répand la mort ; ils cherchent à travers leurs blessures un beau trépas »⁴⁶⁷. Par comparaison, le texte de Fabre se référant à la guerre, affiche aussi les détails du corps transpercés par l'agression: « j'étais plein de sang et des morceaux d'intestins pendaient le long de mon corps. Des intestins parsemés de petits éclats blancs qui renvoyaient la lumière. Je ressemblais à un tourbillon figé »⁴⁶⁸. Dans ce passage la lumière et l'ombre sont réunies comme la violence et la beauté chez poète de l'Antiquité. Chez les deux écrivains, la violence a brisé les contours délimités du corps, de sorte que ses éléments internes transparaissent à l'extérieur. Une nouvelle fois ce « franchissement » entre l'intime et l'extime se dévoile tel un passage entre la vie et la mort.

Pour terminer sur ces miroirs concernant le corps, par le motif de la guerre, il sont extratextuels dans ce dernier exemple, et intratextuel dans les références biographiques des deux artistes : Rob Scholte est mutilé suite à un attentat, Wim Vandekeybus évoque le souvenir de son grand-père mutilé de guerre ; à leur propos une autre duplication s'ajoute : l'individu face à un acte terroriste, et le collectif face aux actes de guerre.

C'est aussi sous un aspect biographique et caractéristique d'une théâtralité de la mort, que la récurrence de ces effets réfléchissants, se présente dans une autre pièce de l'artiste flamand. En effet, *Another...* révèle ces mécanismes, au premier abord au début et à la fin de la pièce, à travers plusieurs motifs : l'amour, la légende et la mort. Ensuite, l'analyse de ces motifs répond à d'autres reflets, comme celui du pont ou du chevalier formant eux-mêmes des parallèles entre les époques, ou entre la fiction et la réalité : le pont par exemple, est à la fois le lieu actuel du suicide, et le lieu médiéval rattaché à la cité papale. Au début du texte il apparaît dans une vue d'ensemble, avec l'imprécision d'une généralité retracée par l'indéfini « un » : « un pont médiéval que les papes ont béni »⁴⁶⁹ ; par contre à la fin il est explicitement désigné en tant que Pont d'Avignon, dans un oxymore métonymique et métaphorique : « sur l'arc-en-ciel en pierre

⁴⁶⁵ *En.*, VIII, 248-230, p.252

⁴⁶⁶ *En.* , XI, 586-616, p.349

⁴⁶⁷ *En.* XI, 647-678, p.351-352

⁴⁶⁸ *Mon corps...*, p.86

⁴⁶⁹ *Another...* p. 85

du berger Saint-Bénézet »⁴⁷⁰. Ce pont et son arc-en-ciel est le lieu de l'amour ; il donne la réplique à un autre pont et à son arc de triomphe, étant le lieu de la mort : « Sur le point de sauter /dans le néant/ Sur un pont une lune gisante⁴⁷¹/ un arc de triomphe de pierre et d'acier »⁴⁷². Le pont du suicide, contrairement au pont médiéval dont la légende va s'emparer dans cette œuvre, par les matériaux qui le composent, est en effet contemporain.

Dans cette pièce le suicide est doublement inspiré par un élément de la culture populaire et par un élément biographique : *Ode to Billy Joe* de Bobbie Gentry, le premier de ces éléments, très connu dans les années soixante, est une chanson du quotidien et du tragique ; le suicide d'un jeune homme y est raconté par la mère d'une jeune fille ayant aimé ce jeune homme⁴⁷³. Concernant l'élément biographique, un an avant la création de son poème, Jan Fabre avait passé quatre semaines à l'hôpital auprès de sa mère, mourante par asphyxie à cause d'un cancer : « J'ai pensé qu'il aurait été beaucoup plus beau pour elle de choisir le moment où elle allait partir, parce que cette souffrance n'avait vraiment pas de sens »⁴⁷⁴. Son poème est donc à la fois un poème d'amour et une lettre d'adieu⁴⁷⁵.

Outre le sujet et l'inspiration de ce texte, sur le plan énonciatif et thématique, les pronoms, les déterminants et le lexique participent de l'esthétique du « réfléchissement » entre le début et la fin de la pièce: le commencement avec « un ange de la mort »⁴⁷⁶ finit par « mon ange de la mort »⁴⁷⁷, la légende « raconté par un ange » est enfin une réappropriation par l'auteur, « je crois à cette légende », son adresse « ma princesse » répond à sa signature « ton Lancelot » ; celui-ci est un chevalier adoubé au début de la pièce⁴⁷⁸, qui veut se libérer de la responsabilité de son armure et de son épée⁴⁷⁹ et qui déclare : « il faut que je dépose mon armure de mensonge »⁴⁸⁰.

Dans cette écriture qui réfléchit ses motifs entre l'ouverture et la clôture, le fragment d'un conte anonyme semble se glisser au début de la narration : « Un ange qui disait la légende qui raconte l'amour »⁴⁸¹. Mais cet imparfait de la narration, en passant par le présent du verbe « raconter »⁴⁸², se transforme très vite en un passé composé dont le sujet est le pronom « je » ; cette transformation morphosyntaxique fait entrer l'auteur dans son récit en tant qu'acteur, et, tout en

⁴⁷⁰ *Another...* p. 94

⁴⁷¹ En parallèle à « sur un pont/ une demi-lune gisante/ une estrade d'acier [...] », p. 89

⁴⁷² *Another...* p. 87

⁴⁷³ Jan Fabre, Cloître Sain-Louis, Avignon, conférence de presse du festival, 6 juillet 2008.

⁴⁷⁴ Jan Fabre, Cloître Sain-Louis, Avignon, conférence de presse du festival, 6 juillet 2008.

⁴⁷⁵ Jan Fabre, Cloître Sain-Louis, Avignon, conférence de presse du festival, 6 juillet 2008.

⁴⁷⁶ p.85

⁴⁷⁷ p.95

⁴⁷⁸ « je me suis agenouillé comme si tu m'adoubais chevalier » p. 85

⁴⁷⁹ p.89

⁴⁸⁰ p.93

⁴⁸¹ p. 85

⁴⁸² Ce présent est important car l'objet du verbe raconter est l'amour ayant inspiré le poème

éloignant le drame de la légende, elle le rapproche de la période contemporaine jusqu'à la plénitude actuelle de l'amour : « J'ai voulu me glisser dans ton corps [...] L'idée de t'aimer a pris lentement possession de moi/ Mon cœur en est comblé »⁴⁸³. En miroir à cette formulation du début, la fin du poème comporte l'énoncé suivant : « La pensée de mourir a lentement pris possession de moi/ Mon cœur en est comblé ». Par ces deux formulations, malgré leur similitude sur le plan syntaxique et lexical, une opposition se dégage, sur le plan des sensations éprouvées par le lecteur : dans la première, étant donné que le pronom « en » se rapporte à l'idée de l'amour, dans « mon cœur en est comblé », la sensation d'un commencement ou d'une vie pleinement contentée se projette ; dans la deuxième, du fait que le pronom « en » se rapporte à l'idée de mourir, dans la même formulation « mon cœur en est comblé », la sensation d'une fin ou d'une vie terminée se projette. L'ouverture et la fermeture se dessinent donc dans la même expression. Par l'uniformité de cette parole, en dépit des sensations opposées qu'elle dégage, l'auteur souhaite-il manifester, une nouvelle fois, le prolongement de la vie dans la mort ? Ou la préexistence de la mort dans la vie ? Ou encore une indifférenciation entre l'une et l'autre ?

Avec ces expressions qui établissent une communication ou une continuité entre les mondes vivant et mortel, le processus d'écriture de Fabre est typiquement poétique, car, « la poésie serait à la prose ce que la danse est à la marche : une autre façon d'avancer vers le sens, qui restituée au geste un statut égal à sa finalité »⁴⁸⁴. De plus, par la présence des quatre éléments⁴⁸⁵ une sorte d'alchimie crée un degré d'intimité entre cette écriture et la nature : « le rôle de la poésie est de révéler à travers une communion avec la nature, les mystères cachés de la création »⁴⁸⁶. Mais chez le plasticien il est plutôt question de création artistique dont les motifs - iconographiques, musicaux, théâtraux - ont essaimé au fil de son poème : « un tableau de Bruegel me vient à l'esprit »⁴⁸⁷, « une symphonie de câbles d'acier »⁴⁸⁸, « un décor monumental »⁴⁸⁹, « je veux arriver à ce dernier tableau »⁴⁹⁰.

Aussi, le poème *Another Sleepy Dusty Delta Day*, outre ses nombreuses figures et constructions qui se réfléchissent les unes les autres, apparaît comme un miroir de l'artiste lui-même. En fait, c'est une quête de soi par le sublime qui se découvre dans la production de Fabre en général, au-delà d'une fonction purement esthétique de la littérature et au-delà de l'effet de miroir en lui-

⁴⁸³ p.85

⁴⁸⁴ François Cheng et Alain Rey, *4 dialogues*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2002, p.27

⁴⁸⁵ L'eau (fleuve), terre (pierre du pont), air (arc en ciel et poumon), feu (épée et armure : le fer est travaillé dans la forge)

⁴⁸⁶ François Cheng et Alain Rey, *4 dialogues*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2002, p.26

⁴⁸⁷ p.91

⁴⁸⁸ p.91

⁴⁸⁹ p.86

⁴⁹⁰ p.94

même : « Aussi bien dans mon œuvre artistique que théâtrale, la symétrie est un présage du destructif, du défi d'une destruction absolue. La destruction en tant qu'idée non négative. Une tempête où ne subsiste plus que du silence. Un deuxième "moi" peut constituer un moyen pour se découvrir soi-même »⁴⁹¹.

Dans ces deux œuvres, *Mon corps...* et *Another...*, le corps passe en effet par la destruction; mais du fait que l'amour y demeure intact, le « deuxième moi » dont parle l'artiste serait-il réalisable dans l'union amoureuse ou la simple présence d'un alter ego, qui signifierait soit la totalité de l'être, soit la perte de soi-même en tant qu'individu⁴⁹²?

Ce procédé d'écriture conduit aussi à s'interroger sur la nature de la poésie en elle-même, et donc sur la nature du poète. En dehors des raisons biographiques et de ses sources d'inspiration, pourquoi le personnage du poète auquel l'auteur est assimilé souhaitait-il mourir ? S'il peut mourir pour engendrer un monde qu'il abrite en lui-même, car « un poète est un monde enfermé dans un homme »⁴⁹³, cela rejoindrait une conception grotesque de la littérature. Or, Jan Fabre a déjà donné sa vie à son art...

5.2.2 La citation : le cas de *Je suis sang*⁴⁹⁴

Parmi les procédés d'écriture utilisés par le plasticien, celui qui met en œuvre la citation est fréquent dans sa production théâtrale. Parmi les pièces de mon corpus le *Requiem* et *Je suis sang* illustre bien ce procédé. Ghelderode l'utilise également mais de façon détournée et fort éparse. Aussi, en dehors de quelques récurrences concernant le poète dramatique, mentionnées en dernier lieu, ma présente étude se concentre sur la deuxième de ces pièces ; et à quelques détails près, l'ensemble du développement sur *Je suis sang*. Il a pour objectif, en rappelant d'abord les divers sens de « citation », d'en faire un repérage avec leurs échos, et d'en tracer l'esthétique médiévale par le religieux, le littéraire et le parti pris linguistique du latin, pour déterminer comment ce type d'esthétique littéraire entre en résonance avec la théâtralité de la mort.

À la fin du Moyen Âge, on distingue l'innutrition⁴⁹⁵ - essentiellement employée dans le domaine littéraire et poétique -, du renvoi - écho de la littérature antique, soit dans les concepts, soit dans les mots mêmes employés -, et de la citation explicite avec la présence exacte d'un auteur

⁴⁹¹ Jan Fabre, *Le guerrier de la beauté*, p.65

⁴⁹² Ainsi que l'étude énonciative l'avait déjà supposé.

⁴⁹³ (Victor Hugo), François Cheng et Alain Rey, *4 dialogues*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2002, p.27

⁴⁹⁴ Lydie Toran, « Citations et références médiévales dans de *Je Suis sang* de Jan Fabre », in *Le Médiéval Contemporain*, Marie-Claude Hubert et Michèle Gally, Aix-en-Provence, Presse Univ. de Provence (à paraître)

⁴⁹⁵ C'est en fait un équilibre entre le plagiat et la création : assimilation de modèle, de genre, et de thèmes.

antique auquel Pétrarque, par exemple, fait allusion⁴⁹⁶. La citation est un exercice scolastique. Le terme « citation » vers 1355 est emprunté au latin *citatio* formé sur le supin de *citare* au sens de « proclamation », « action de convoquer en justice »⁴⁹⁷. En revanche, dans le texte de la pièce les extraits apparaissant dans les monologues sans didascalie (comme dans la plupart des pièces de Fabre on l'a vu), sont des citations au sens présentement attribué à ce mot : partie d'un texte fidèlement reproduit entre guillemets avec la référence explicite à la source. En effet, dans *Je suis sang*, l'auteur désigne clairement sa référence pour chacune d'entre elles : la première est un extrait de l'Évangile, la seconde du Deutéronome, la troisième de l'œuvre de Hildegarde von Bingen 1148⁴⁹⁸ et la quatrième du *Stimulus Amoris* de Jacob de Milan, franciscain du XIII^e siècle.

Les citations et leurs échos

Nous allons voir dans cette analyse, qu'il existe un véritable tissage, construit par la voie du texte dont l'étymologie se rapproche de celle de textile, entre les domaines du médical et du religieux, entre l'histoire et le corps de l'homme.

Quoique la Bible et l'Évangile ne soient pas exclusivement rattachés au médiéval, leurs extraits en latin le connotent fortement. Le premier⁴⁹⁹, précédé de sa version latine, est le suivant :

En vérité, en vérité, je vous le dis,
Si vous ne mangez la chair du fils de l'homme
Et si vous ne buvez son sang
Vous n'avez point la vie en vous-mêmes.

Le deuxième, dans la logique du paradoxe fabrien, semble s'opposer au premier. Dans un parallèle avec le Nouveau Testament signifié par l'extrait précédent, celui-là fait partie de l'ancien testament⁵⁰⁰: « Seulement, garde-toi de manger le sang, car le sang c'est l'âme, et tu ne mangeras pas l'âme avec la chair ».

Dans ces passages les dimensions du divin et de l'humain sous-jacentes aux lois et aux rites devenus chrétiens, résonnent avec le lieu de mise en scène, le Palais des Papes d'Avignon. Un dialogue entre la voix muette de ce lieu symbolique est alors engagé avec la voix des Écritures.

⁴⁹⁶ Florence Bistagne, « Citations et renvois antiques dans le *Secretum* de Pétrarque », *Les Cahiers d'Etudes Italiennes*, Filigrana, Presses Universitaires de Grenoble, 2005, p.19-32

⁴⁹⁷ Le mot introduit dans le langage juridique avec le sens « d'action de citer en justice » d'où « assignation » en 1567, s'est répandu dans la rhétorique et dans l'usage courant au sens de « passage rapporté d'un auteur ». Alain Rey, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Le Robert, 1993, p.426

⁴⁹⁸ *Ibid.* p.17

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.11, (Jean, 6, 53)

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.14 (Deutéronome, 12, 23)

Différé par la pièce de théâtre, cet échange croise les diverses dimensions du corps (physique spirituelle), et du temporel (médiévale et actuelle). Mais par le corps humain, libéré du dogme et de la culpabilité, le sang y transcende ici toute voix.

Le Deutéronome retrace par ailleurs le don du décalogue et l'épisode du veau d'or entre autres. Il m'intéresse davantage car au chapitre XIV il y est écrit : « Vous ne ferez pas d'incision ni de tonsure sur le front pour un mort ». Dans *Je Suis sang*, les propos d'un personnage entrent en résonance avec ceux de la Bible : « La saignée commence [...] Je m'incise le front et j'ouvre la *vena frontalis, arteria frontalis* ⁵⁰¹ ». Cette loi divine interdisant l'incision a déterminé la position de la médecine au Moyen Âge, et par conséquent l'étude de l'anatomie.

Inspirée du *Stimulus Amoris*, la dernière citation du religieux, « Ô délicieuses plaies... Car lorsque j'ai pénétré ces yeux ouverts/ mes yeux se sont remplis de sang/ Aveugle, j'ai continué à tâtons [...] », est symétrique au texte de Fabre qui la précède : « La Terre sera une Jérusalem, une destination finale du corps [...] Ce sont des plaies qui ont accouché de moi et j'ai moi-même créé des plaies/ J'ai vu beaucoup de plaies » ⁵⁰². Les « délicieuses plaies » pourraient se reporter aux plaies d'Égypte, puisque l'auteur fait précéder ce passage par une prophétie - « la Terre sera une Jérusalem » - évoquant l'idée de l'exode ou de la terre promise. Par rapport aux « yeux ouverts » du franciscain et à l'affirmation du dramaturge « j'ai vu beaucoup de plaies », il faut signaler une influence idiosyncrasique du regard manifestée dès le début du poème. Si les yeux sont des ouvertures ici comparables aux plaies ayant réalisé l'accomplissement de la Parole dans l'Ancien Testament, la prophétie passe par la clairvoyance et la connaissance par le regard: « L'œil est appelé la première de toutes les portes/ Par où l'Esprit peut apprendre et goûter » ⁵⁰³.

Avant de clôturer l'observation de cette troisième citation, il est nécessaire de souligner l'utilisation du latin pour chaque extrait ; car l'utilisation de cette langue est aussi fréquente pour d'autres incidences, et en particulier dans les énumérations des veines et artères. Elles sont désignées une à une à chaque saignée, et en français et en latin: « Première incision [...] *Vena frontalis, Arteria Frontalis* [...] Deuxième et troisième incision [...] *Vena temporalis, arteria temporalis* ⁵⁰⁴ ». D'un côté ce langage renforce un effet liturgique, d'un autre il rappelle ces techniques si courantes au Moyen Âge, considérées même comme parmi les meilleurs « remèdes », pratiquées depuis l'antiquité :

L'ouverture d'une veine est une pratique sanitaire dont l'origine se perd dans la nuit des temps [...] Pline l'Ancien prétend que [...] la pensée de la saignée serait venue aux opérateurs d'Égypte,

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.26

⁵⁰² *Ibid.*, p. 23

⁵⁰³ « Feo Belcari de Florence dans sa pièce *Abraham et Isaac*, représentée en 1449 », Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, 2003, p.195

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.26

et Prosper Alpino [...] signifie sa source [...], dans une réminiscence de la première plaie que Moïse infligea à Pharaon - " je vais frapper les eaux du fleuve de la verge qui est dans ma main ; et elles seront changées en sang" ⁵⁰⁵.

De ce fait, les plaies et l'origine de la saignée se confondraient ici dans l'épisode biblique, alors sous-entendu par le passage de Jacob de Milan que Jan Fabre cite dans sa pièce ; sans compter que sur le plan scénographique cette lointaine référence est aussi opérante : à la fin de la représentation une marée de sang se répand sur la scène.

L'esthétique médiévale des citations: entre le respect de la tradition et la transgression

C'est par de multiples références au monde scientifique (anatomie), sacré (religion) et profane (littérature « populaire »⁵⁰⁶) que ce type d'esthétique est sollicité. Avec quelques exemples à l'appui, je vais montrer que la présence du latin dénote un univers faussement religieux, mais ouvertement postmoderne, et que la présence de la religion fait écho à l'histoire du théâtre.

Au delà des procédés envisagés sur l'anatomie et connotant le médiéval, l'emploi du latin est efficace pour en réactiver les usages linguistiques de la médecine et de son enseignement qui débuta dès 1137⁵⁰⁷: « L'assemblée des régents accéda [...] à la requête des barbiers, de leur enseigner la théorie chirurgicale, à condition que ce fût en latin, "puisque les maîtres n'ont pas l'habitude de lire leurs livres en langue vulgaire " (Wickersheimer, commentaires... p.416)⁵⁰⁸».

Pour clore son poème, une fois que – dans le propos de l'auteur - l'écriture a perdu son caractère religieux en raison du fait que le Moyen Âge est alors dépassé⁵⁰⁹, Fabre fait usage de formulations latines artificiellement sacrées, dans une nouvelle série d'expressions aux effets de cantiques, en alternance avec leurs traductions en français, comme celle-ci :

Nemo corpus meum immanitatis durae accusabit
Sanguis sum
Personne n'accusera mon corps
de manque d'amour et d'intolérance
Je suis sang⁵¹⁰.

⁵⁰⁵ Jean Héritier, *La sève de l'homme, de l'Âge d'or de la saignée au début de l'hématologie*, Paris, Denoël, 1987, p.8-9

⁵⁰⁶ Dans une acception contemporaine du terme

⁵⁰⁷ « L'origine de l'école de médecine ne peut être datée avec précision [...] Le premier témoignage rendant compte d'un enseignement organisé remonte à 1137 », Jacqueline Jacquart, *Le Milieu médical en France du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1981, p. 65

⁵⁰⁸ Jacqueline Jacquart, *La médecine médiévale dans le cadre parisien*, Paris, Fayard, 1987, p.266

⁵⁰⁹ « J'écris moi-même des phrases délébiles et qui ne réapparaissent jamais parce que le Moyen Âge est révolu », *Ibid.*, p. 33

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.33

Ici, la corrélation entre le contenu des propos et l'esthétique de la langue est typique du postmodernisme, convoquant de concert l'autorité morale du savoir et de la religion que conçoit le latin médiéval, face à la transgression de la liberté individuelle s'affirmant dans sa réalité physiologique actuelle, passée et future, le sang.

Comme la richesse du latin apparaît à travers les citations entre autres, il convient de s'interroger sur la place qu'elles occupent dans le texte et si leur inspiration est constamment d'origine chrétienne. En fait, la plupart des extraits empruntés par Jan Fabre se lisent dans deux langues - le français (traduit du néerlandais par Olivier Taymans) et le latin (traduit du néerlandais par Luc de Coninck) - sauf un qui est directement formulé dans la langue ancienne. Il s'agit d'une traduction ou d'une tradaptation⁵¹¹, de *Cold Turkey* de John Lennon. La traduction de sa chanson - de l'anglais, langue mondialisée par excellence, en latin - permet de lui conférer la parure médiévale du latin, hégémonique en son temps; ceci conduit à une symétrie entre la langue du Moyen Âge et celle du monde contemporain. L'adaptation de ces paroles anglaises insiste sur l'emprise de la langue et sur sa faculté esthétique: elle montre comment un texte de la culture pop, se glisse aisément dans l'univers d'un Moyen Âge fantasmé, qui peut se manifester par la présence du latin. Une nouvelle fois dans l'esthétique postdramatique caractérisée ici par les délocalisations temporelles, Fabre se réfère, par *Cold Turkey*, à la culture rock qui a nourri ses années de jeunesse. Par ailleurs dans ses autoportraits il se représente pieds nus - *Le Pleurieur*, ou le Christ-Fabre de la *Pietà*- par allusion à la pochette *Abbey Road* des Beatles : « *The bar feet of a dressed man cannot fail to remind us of the famous photograph of the Beatles crossing Abbey Road, in which Paul McCartney is the only Beatles with no shoes on* »⁵¹². Concernant les derniers vers de Lennon, il faut souligner que la version originale se rattache au religieux et en particulier à la Passion dont la durée fut de 36 heures: « *Thirty-six hours, Rolling in pain, Praying to someone, Free me again* ». Sans élan blasphématoire, en tant que « mystique moderne » tel qu'il se définit lui-même, le plasticien a transformé un élément du populaire anglais en le faisant passer au rang du sacré, par l'artifice de la traduction latine, telle une transgression inversée.

Dans *Je suis sang*, la religion est liée au théâtre médiéval, et le théâtre à la religion par le biais de l'histoire. Mentionner des extraits de textes provenant des Écritures participe de cette construction réciproque. De manière subreptice dans sa pièce, Fabre mise également sur

⁵¹¹ « Terme créé par Michel Garneau en 1978 », Marie-Christine Hellot, « La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare », *Jeu : revue de théâtre*, n° 133, (4), 2009, p. 78-82. <http://id.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1510950/62975ac.pdf>

⁵¹² Jan Fabre, *Pietas*, Scuola Grande de Santa Maria della Misericordia, Biennale de Venise, An exhibition supported by Linda and Guy Pieters, 2011, p.51

l'histoire du théâtre en jouant sur des citations de type religieux. Si leur gravité rappelle le vampirisme de l'homme moderne dans sa violence, leur présence atteste de ce que le théâtre a de religieux au Moyen Âge, ou même de ce que le religieux a de théâtral; à propos du drame liturgique dans cette période historique, Charles Mazouer s'interroge d'ailleurs:

Avons-nous affaire à un moment du culte [...] où l'on commémore de manière plus vivante quelque événement sacré à ce moment rappelé par la liturgie ? Ou passons nous du culte au théâtre, avec une volonté affirmée de représentation d'une réalité, de *mimesis*, qui prélude au détachement du culte ? / [...] Dès le XIIème siècle on voit apparaître une véritable conscience dramatique dans les jeux d'Eglise. Par définition, le drame liturgique sera toujours inscrit dans l'office⁵¹³.

En cela, Jan Fabre s'affiche davantage dans le respect de la tradition théâtrale, sans pour autant revendiquer ce type de respect. C'est seulement par l'esthétique de son écriture post-moderne qu'est évoquée une tradition du théâtre médiéval dans ce qui le lie au religieux.

Par ailleurs, l'artiste convoque les aspects macrocosmiques de la personnification au Moyen Âge. En effet à cette période, alors que le corps est géographique - « Le théâtre édifiant du XVème siècle met en scène des personnages comme Plat Pays ou Peuple Pensif⁵¹⁴ » -, il est temporel sur la scène contemporaine du plasticien : « La Mère Moyen Âge a des centaines d'années de retard / Elle attend ses règles/ Que ça coule à flot »⁵¹⁵. L'auteur inscrit cette fois son texte dans un procédé littéraire d'après la Renaissance, alors que sa métaphore est combinée à une scénographie de l'apocalyptique.

Procédant par citations, et par les symétries et paradoxes avec lesquels il compose ses productions, Jan Fabre a conféré à son œuvre des allures médiévales au sein d'une création expressément contemporaine. Par le fait que les extraits convoqués sont toujours en latin, cette esthétique littéraire est bien symptomatique d'une théâtralité de la mort : si le latin est défini comme une « langue morte », les périodes meurent elles aussi, tout comme la condition de l'homme et son corps vulnérable. Tant que « nous vivons sommes en 2001 après Jésus-Christ et [que] nous visons toujours au Moyen Âge »⁵¹⁶ » l'homme demeure à la fois un exterminateur et un martyr de ses prédécesseurs et de lui-même. Y aurait-il un moyen de briser le cercle perpétuel de la violence, autrement que par la violence elle-même ou par le sacrifice ?

En dehors de ses aspects tragiques, marqués sur le plan littéraire, des aspects comiques

⁵¹³ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, p.62

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.257

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.21

⁵¹⁶ *Je suis sang*, p.11, p.16, p.21

apparaissent dans cette œuvre, sur le plan dramaturgique. C'est d'une façon humoristique et souvent ambiguë que Ghelderode convoque ce même procédé d'écriture. Cependant, chez lui, il ne s'applique pas à l'ensemble d'une pièce, mais se remarque çà et là dans des passages du corpus ou non: ses citations sont rares par rapport à celles de Jan Fabre, mais aussi détournées et sans références explicites à la source. C'est le cas dans *Sortie de l'acteur*, quand le metteur en scène Jean-Jacques dit : « Et le roi réplique, en cocu dramatique qu'il est... »⁵¹⁷, modifiant le titre de Crommelinck *Le Cocu magnifique*. Des références à Shakespeare se retrouvent notamment dans « that is the question »⁵¹⁸ et dans « que suis-je sur le sempiternel théâtre du monde ? »⁵¹⁹. Cependant, si les citations sont assez rares chez le poète dramatique, on l'a vu, celle-ci, de Shakespeare, montre bien que l'acteur identifie le monde à la scène de théâtre, comme si la vie était mise en abîme dans le théâtre ; il est vrai que pour Ghelderode, « le théâtre dans le théâtre reflète, métaphorise donc le théâtre du monde »⁵²⁰ dont il est question avec la rubrique suivante. Mais pour signaler la citation chez Ghelderode, qui « il a souvent rattaché son œuvre au théâtre élisabéthain »⁵²¹, on discerne chez lui des références à Molière dans des didascalies - « *Et Rénatus s'incline pour saluer le personnage que sa fièvre lui fait apparaître semblable à un médecin de Molière : robe doctorale, perruque, besicles, chapeau point [...]* »⁵²²; et au *Malade imaginaire* dans des dialogues : « C'est le poumon, le poumon, vous dis-je »⁵²³. D'autres dialogues font référence à des auteurs classiques : « Ces grands hommes s'inquiètent de moi ? Il est vrai que je les ai bien servis [...] Calderon ? Ho... Et Goldoni ? »⁵²⁴.

5.2.3 La mise en abîme et la métathéâtralité chez Ghelderode⁵²⁵

Par le mécanisme du théâtre dans le théâtre et du langage métathéâtral, les acteurs et les spectateurs sortent de leurs conditions initiales, comme dans un univers carnavalesque transformant les positions hiérarchiques : « Faucheur fauché, exécuteur exécuté, justicier

⁵¹⁷ p. 224

⁵¹⁸ *Christophe Colomb*, p. 172 : « La Voix : boire quoi ? - La troisième voix : That is the question »

⁵¹⁹ *La Balade du Grand Macabre*, p.44

⁵²⁰ Jeanyves Guérin, « La mise de la scène en abyme, L'Etat-spectacle et le theatrum mundi », in *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Roland Beyen, Michel Otten, Gianni Nicolletti, Venanzio Amoroso, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 60

⁵²¹ Pol Vandomme, p. 78

⁵²² *Sortie de l'acteur*, p. 252

⁵²³ *Sortie* p.255

⁵²⁴ *Sortie* p.253

⁵²⁵ Ce développement, à quelques variantes près, figure dans un article intitulé « L'hybridité du théâtre ghelderodien », Lydie Toran in *Minority Theater on the Global Stage*, Madelena Gonzalez, Hélène Laplace-Claverie, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp.103-116

justicié »⁵²⁶. Participant à une sorte de miniaturisation des épisodes qu'elle met en scène, pour mieux les maîtriser et renverser ce système de domination, la mise en abîme est très marquée dans *Trois Acteurs et un drame*, *Sortie de l'Acteur* et *La Mort du Docteur Faust*. En revanche, la métathéâtralité chez Ghelderode se vérifie dans de nombreuses pièces, quand les personnages font mention du théâtre et de son rôle, ou à l'inverse, montrant que la vie est théâtrale⁵²⁷. Même si les catégories théâtrales ne sont expressément pas respectées par l'auteur, l'on entend parler de farce, de drame et de tragédie à travers les propos des personnages.

Effectivement, dans *Trois acteurs et un drame* (trois comédiens face à un auteur qui finit par se suicider), la tragédie est souvent mentionnée : « Précisément la tragédie vous la jouez dans la vie privée »⁵²⁸, « De la vraie tragédie »⁵²⁹, « Et vraiment, comment ne pas finir tragiquement »⁵³⁰... Ces extraits dénotent une prémonition quant au sort de l'auteur, dont le Père Noble dira, suite à « *un coup de feu dans les coulisses* »⁵³¹ préfigurant le suicide de celui-la, et suite à la question de le voir réapparaître ou non au moment du salut : « Ce n'est pas un acteur, lui !... »⁵³². La réplique se situe à l'interface du théâtre et de la réalité : la personne dont il est question, au sein du théâtre, est le metteur en scène et non l'un des acteurs en effet ; or, étant donné le funeste événement (le metteur en scène vient de se suicider « réellement » après la répétition) l'énoncé indique qu'il ne joue pas le rôle de celui qui meurt, puisque sa mort n'est pas feinte contrairement à une mort au théâtre. Dans cette pièce dans la pièce, les comédiens, cherchant à quitter la compagnie⁵³³, devaient jouer leur mort qui est passée pour véritable au yeux de l'Auteur ; il se suicide pour cela, « désespéré par l'échec de sa pièce »⁵³⁴. Mais au delà de cette volontaire confusion entre le théâtre et la réalité, entre la mort scénique et la mort véritable, c'est l'ambiguïté généralisée qui s'installe dans cette mise en abîme; sa fonction est finalement de concevoir le métier d'artiste. La contamination d'une telle condition de la vie professionnelle à la vie privée et inversement⁵³⁵, est à la fois grotesque⁵³⁵, et tragique⁵³⁶: « Artiste ? On l'est mon cher; On l'est la nuit, le jour. C'est ça qui nous fait crever !... »⁵³⁷. Avec cette conception de la profession théâtrale, avec cette dérision et auto dérision que la compagnie de

⁵²⁶ *La Balade du Grand macabre*, p.100

⁵²⁷ « Une mauvaise pièce que notre vie ... » *Trois acteurs et un drame*, p.138

⁵²⁸ Le personnage de l'Auteur, p. 135

⁵²⁹ Le Père Noble, p.138

⁵³⁰ Le Duc, p.139

⁵³¹ Didascalie, p. 148

⁵³² p.149

⁵³³ « profitons de l'occasion que nous offre ce drame », p.137

⁵³⁴ Jeanyves Guérin, « La mise de la scène en abyme, L'Etat-spectacle et le theatrum mundi », in *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Roland Beyen, Michel Otten, Gianni Nicolletti, Venanzio Amoroso, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p 59

⁵³⁵ car c'est un métier qui fait vivre (financièrement) et mourir des personnages

⁵³⁶ car c'est un métier qui fait mourir l'homme et vivre des personnages dans les mémoires

⁵³⁷ p.136

Trois Acteur et un drame pratiquent, et ce regard pessimiste de l'auteur lui-même - Ghelderode sur son propre travail - , « le théâtre ne serait-il mis en abyme que pour s'y détruire ? »⁵³⁸

Renatus est le rôle d'un personnage qui doit mourir dans *Sortie de l'Acteur*. De la tragédie à la farce ou au drame, cette mise en abîme considère également le lieu même du théâtre : alors que certains personnages-acteurs discutent de la pièce - « Au théâtre c'est toujours tragique... »⁵³⁹, « Je ne vous accuse de rien, Monsieur l'auteur tragique »⁵⁴⁰, « la farce est réussie »⁵⁴¹, d'autres qualifient l'endroit où l'on joue comme Ghelderode lui-même le qualifierait : « Il fait mortel dans ce théâtre »⁵⁴², « ces ténèbres qui m'entourent, c'est un théâtre... »⁵⁴³, ou encore « on ne m'y reprendra plus... Ces rendez-vous dans un théâtre !... »⁵⁴⁴. Mais dans cette pièce Renatus, « spécialisé dans des emplois de condamnés à mort »⁵⁴⁵, « ne sait plus distinguer le réel de la fiction »⁵⁴⁶ ; et dans la réalité, la même confusion est à l'œuvre, car, ainsi que le montre la pièce, « les hommes sont des comédiens qui s'ignorent ou qui sont conscients de l'être »⁵⁴⁷.

Dans *La Mort du Docteur Faust*, les acteurs-personnages organisent la représentation, la jugent et se jugent: « idiot, d'abord le décor »⁵⁴⁸, « Quelle mauvaise pièce »⁵⁴⁹, « C'est stupide, la représentation est fichue »⁵⁵⁰ ; et plus loin « tu es un cochon malgré ton costume de théâtre et tes grands airs »⁵⁵¹. Rien d'étonnant à ce qu'ils aient un regard péjoratif sur leur propre travail car dans cette pièce, non seulement Faust est « un clown pitoyable » ou un « anti héros », mais dans l'ensemble, « comme souvent chez Ghelderode, les acteurs ne sont pas non plus dignes de leur rôle »⁵⁵² ; partisans du moindre effort et dépourvus de toute passion quant à leur profession, les comédiens souhaitent se vautrer dans la facilité en apparence ; en s'adressant à l'auteur ils disent : « Ne pourriez-vous pas écrire une pièce où les acteurs vont se coucher ? »⁵⁵³. Mais au fond, par ce désir de repos, et ce refus de jouer un rôle actif, une tentative d'échapper à leur caractère se joue ici. Par cette velléité démissionnaire ou cette volonté de fuite dans le sommeil, un véritable refus de vivre n'est-il pas plutôt représenté?

⁵³⁸ Jeanyves Guérin, *Ib.*, p. 58

⁵³⁹ p. 226

⁵⁴⁰ p.238

⁵⁴¹ p. 243

⁵⁴² p.229

⁵⁴³ p. 234

⁵⁴⁴ Jeanyves Guérin, *Ib.*p. 237

⁵⁴⁵ p. 60

⁵⁴⁶ Jeanyves Guérin, *Ib.*p. 59

⁵⁴⁷ Jeanyves Guérin, *Ib.*p. 60

⁵⁴⁸ p.230

⁵⁴⁹ p.236

⁵⁵⁰ p.239

⁵⁵¹ p.253

⁵⁵² Jeanyves Guérin, *Ib.*, p. 57

⁵⁵³ *Trois acteurs et un drame*, p.134

Sur le plan du langage métathéâtral, les personnages ont recours au lexique du théâtre⁵⁵⁴ pour qualifier leurs situations ou leurs pairs ; suite à la mort du Grand Macabre, Porprenaz s'écrie : « Pauvre cher tragédien [...] Un beau mort, en vérité, qui mérite un enterrement fastueux »⁵⁵⁵. Le personnage de la mort est donc vu tel un auteur de tragédie, qui, suite à son trépas, doit se retrouver sur la scène sociale du rituel funéraire; la mort qui se situe dans la tragédie a donc ici « accaparé » l'auteur, comme si, de cette littérature sous l'emprise du grotesque, les effets du tragique se répercutaient sur le créateur de l'œuvre. Est-il juste que celui-ci donne vie à une œuvre qui lui donne la mort ? D'autant qu'elle devait lui survivre dans un autre registre et sous l'effet d'un parfait hasard, puisqu'il avait auparavant prédit, en jouant à pile ou face, « la farce continuera »⁵⁵⁶. Particulièrement récurrent dans les pièces de Ghelderode, le langage métathéâtral foisonne dans des occurrences variées, souvent en relation à la mort ou à la condition misérable de l'homme ; dans *Mademoiselle Jaire*, le père de la défunte dit « j'étais au cabaret du chagrin »⁵⁵⁷, dans *La Farce des Ténébreux*, Fernand d'Abcaude ordonne à son poète Jéraspel⁵⁵⁸ « restez donc à demeure ; je vous sais capable de transporter mes malheurs au théâtre de la foire »⁵⁵⁹, dans *La Balade du Grand Macabre*, suite au décès de sa compagne, Videbole s'écrie : « dénouement sublime »⁵⁶⁰, ce qui théâtralise, dans le théâtre, le funeste événement lui ôtant sa crédibilité tragique, tout en renversant ses aspects morbides alors devenus extatiques.

Sans être une pièce de théâtre dans le théâtre, cette œuvre, *La Balade du Grand Macabre*, et la métathéâtralité en général, sont caractéristiques d'un brouillage entre la scène et la réalité dont les « miroirs aux alouettes » reflètent une esthétique picturale et une mascarade familière somme toute : « la comédie sociale et le théâtre échangent d'autant plus aisément leurs valeurs qu'ils ont pour principes communs la manipulation et le trompe-l'œil »⁵⁶¹.

Avec le langage métathéâtral, incluant le théâtre dans la vie théâtrale pour rappeler le factice de celle-ci, et les mises en abîme, incluant la vie dans le théâtre pour rappeler le factice de celui-ci, Ghelderode réalise une nette assimilation de la scène à la réalité ou inversement, et de la vie à la mort ou inversement. Ainsi, dans ce que l'on a souvent défini comme grotesque (grotesque-tragique, grotesque-comique⁵⁶²), il y a, chez le poète flamand, toute l'ambivalence archaïque en

⁵⁵⁴ telle « une assimilation du monde à un théâtre /qui/ se retrouve explicitement dans la bouche de maint personnage ghelderodien » JYG p. 60

⁵⁵⁵ *La Balade du Grand macabre*, p. 99

⁵⁵⁶ *La Balade du Grand macabre*, p. 92, « Farce, qu'on disait ! Farce je maintiens ! » dans *Le Cavalier Bizarre*, p.14

⁵⁵⁷ p. 226

⁵⁵⁸ Alors que celui-ci venait de demander à Mops le médecin : « N'est ce pas au cimetière qu'un médecin mène ordinairement son monde ? » p.244

⁵⁵⁹ p.244

⁵⁶⁰ p.61

⁵⁶¹ Jeanyves Guérin, *Ib.*, p. 53

⁵⁶² Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>

pleine « réanimation ». Comment cela se produit-il ? Grâce à la mise en abîme : elle permet elle-même une mise en lumière de l'ambiguïté que l'on assimile au grotesque et au carnaval et à juste titre d'ailleurs, mais qui, plus avant, remonte à l'Antiquité et à l'essence du *mythos*⁵⁶³ confronté à l'avènement de la philosophie: « le mythe n'est pas moins logique que ne le sera le discours philosophique. Mais la logique qu'il met en œuvre est une *logique de l'ambiguïté* qui s'efforce de toujours penser une réalité et son contraire »⁵⁶⁴.

Le monde que le poète met en scène a effectivement les aspects du renversement, à travers un monde mythique et génésique, donnant naissance, à partir de l'univers de Bruegel, à des êtres de papiers : « aucun personnage historique, aucun ancrage dans un quelconque contexte réaliste »⁵⁶⁵. Mais dans ce principe mythique, il faut distinguer la mythologie proprement dite - « Il serait prudent de vérifier votre bagage devant que de s'embarquer sur le Styx. Poète, suspendez vos musiques opaques »⁵⁶⁶, ou « Ceux dont le nom est appelé à figurer au Temple de Mémoire »⁵⁶⁷ - du mythe créé par Ghelderode lui-même d'une Flandre imaginée: « *En Flandres, Jadis* »⁵⁶⁸, « *En Flandres, dans la principauté de Bruegellande, l'an tantième de la création du monde* »⁵⁶⁹. Et pourtant, malgré l'imaginaire de cette lointaine Flandre et de ses êtres fantasmés, « la réalité et son contraire » demeurent agissants dans nos consciences de lecteurs-spectateurs, car « éloignés de nos rassurants repères, nous nous découvrons, nous nous reconnaissons non sans effroi ! »⁵⁷⁰.

C'est ainsi que, chez Michel de Ghelderode, par le respect du paradoxe entre la scène et sa réalité, le théâtre dans le théâtre et le discours métathéâtral des personnages s'intègrent à la dynamique de l'ambivalence. Enfin, le dramaturge, en faisant remonter ce langage archaïque à l'origine du sens qu'il faut lui donner, entre dans une dimension philosophique de l'ambiguïté : « tantôt elle renvoie à l'idée de la comédie sociale [...], tantôt elle semble suggérer une vision métaphysique de l'existence voire de l'histoire humaine »⁵⁷¹.

En cela, et malgré la fragilité des personnages, l'on peut dire que l'écriture du poète demeure

⁵⁶³ À ce propos, Edouard Delruelle (*Métamorphose du sujet, l'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Bruxelles, De Boeck Université, 2004, p.23) rappelle qu'il est erroné de croire que « la naissance de la philosophie a coïncidé avec le "passage du *mythos* au *logos*", le passage d'une pensée "mythique", irrationnelle et naïve à une pensée logique [...] où triomphent la rationalité et la maturité ». Car, « par le passage du *mythos* au *logos*, on doit donc comprendre le passage d'un *logos* fondé sur l'ambivalence et le mystère, à un *logos* attentif à la contradiction et à l'unité du réel », p.25.

⁵⁶⁴ Edouard Delruelle, *Op. Cit.*, p.24

⁵⁶⁵ « Deux exceptions toutefois mais ô combien révélatrices : Charles Quint et Christophe Colomb », Jean-Paul Humpers, « Ghelderode, poète dramatique », in *La Passion Ghelderode*, Bruxelles, Le Cri, 2012, p.25

⁵⁶⁶ *La Farce des ténébreux*, p.234

⁵⁶⁷ *Ib.*, p.228

⁵⁶⁸ *Hop Signor!*, p.10

⁵⁶⁹ *La Balade du Grand Macabre*, p.30

⁵⁷⁰ Jean-Paul Humpers, Avant-Propos, *La Passion Ghelderode*, Bruxelles, Le Cri, 2012, p.6

⁵⁷¹ Jeanyves Guérin, p. 61

puissante, dans le souffle d'une inspiration qui remonte à l'Antiquité tout en mesurant les ingrédients des avant-gardes, et notamment celui du détournement des genres que je traite du chapitre suivant. L'écriture de Jan Fabre est tout aussi puissante mais par ses composants doublement littéraires et plastiques, qui lui confèrent un mouvement inerte et dynamique à la fois, comme si son cadre était figé telle une sculpture alors que sa matière textuelle ne l'est pas. Comment cela se réalise-t-il concrètement ? Cela s'opère grâce aux effets de miroirs parmi lesquels je distingue deux types de cas: celui des figures esthétiques avec effet de symétrie, comme dans les regards de *Mon corps Mon gentil corps..* ; et celui des figures narratives avec effet de « duplication » dans les divers récits du *Requiem* : récit dans le rêve, dans l'histoire, dans la pièce, dans l'autobiographie. Mais pour aller plus loin dans l'analyse de ce type « d'écriture plastique », aux deux premiers types annoncés, s'ajoute un troisième cas de figure constitué par les effets combinés des deux premiers; il y a bien cette combinaison des cas initiaux dans *Another...*: les effets de miroir entre le début et la fin - entre le pont du début de l'œuvre et celui de la fin, superposés au pont du suicidé et au pont Saint Bénézet, entre l'union et la séparation du fleuve, superposées à l'union et à la séparation des amants -, se combinent véritablement aux effets de duplication dans les différents niveaux narratifs: récit de la décision du suicide à travers la lettre, superposé au récit fragmenté du chevalier constituant une légende en parallèle au récit également fragmenté de la vie de l'artiste. En fait ce récit de la vie de Fabre transparait dans les traits suivants :

- une des sources qui nourrit son art et sa réflexion : « un tableau de Bruegel me vient à l'esprit »⁵⁷².
- une référence à sa façon de sacrifier son existence : « j'ai donné ma vie à mon art »⁵⁷³.
- une conséquence à son mode de vie : « le manque de sommeil fait de moi un peureux solitaire »⁵⁷⁴.
- sa conception du théâtre : « tout théâtre n'est il pas un apprentissage de la mort ? »⁵⁷⁵.
- sa façon de percevoir la mort sous le jour de la beauté : « se décider pour la mort c'est tourner le dos au culte de la laideur »⁵⁷⁶.
- des éléments biographiques : « le cancer du poumon qui en trois semaines a étouffé lentement ma mère », ou « le cinquième infarctus qui a tué mon père »⁵⁷⁷.

C'est ainsi que cette esthétique littéraire révèle une véritable élaboration plastique, dans laquelle

⁵⁷² p.91

⁵⁷³ p.89

⁵⁷⁴ p.90

⁵⁷⁵ p.94

⁵⁷⁶ p.88

⁵⁷⁷ p.86

ces miroirs se répondent les uns les autres, et en parallèle les uns aux autres; mais surtout ils se croisent tous dans le carrefour de la mort, qui, paradoxalement, insuffle une véritable force de vie: le pont Saint Bénézet, « amputé », est un pont inutilisable (« mort »), mais hautement symbolique de la vie médiévale et touristique à l'heure actuelle, le couple des amants a disparu (il est « mort »), mais l'authenticité de leur amour demeure vivante dans cette écriture, le chevalier n'est plus depuis le Moyen Âge, mais sa légende vit toujours dans la croyance du poète, l'amoureux se suicide, mais sa parole est encore active par le biais de sa lettre, et l'artiste ayant écrit cette œuvre est déjà mort mais il continue de vivre à un stade *postmortem*, ainsi qu'il le signifie lui-même dans de nombreux entretiens. Aussi, la *mimésis* n'a pas sa place dans cette écriture: « ils [mes textes de théâtre] ne sont pas une reproduction du monde, mais un dédoublement »⁵⁷⁸. Il s'agit en effet d'un dédoublement dans les motifs eux-mêmes et dans la manière dont ils se prolongent et se répercutent au delà de leurs limites temporelles.

Ces deux derniers procédés littéraires sont dans la même entrée car l'une, la mise en abîme, paraît se développer sur un plan vertical (comme si le lecteur était au dessus des différentes strates de la mise en abîme, ou comme si le spectateur contemplait le spectacle depuis une perspective en enfilade), et l'autre, l'effet de miroir, sur un plan horizontal. On aurait alors l'impression que ces miroirs renvoient des images de droite à gauche ou l'inverse, comme si la fin et le début du récit se répondaient de façon « rotative ». Une fois de plus, la structure circulaire de l'œuvre, dans la lignée de l'alternance cyclique vie/ mort/ vie ou mort/ vie/ mort, est ici repérable.

Pour clôturer ce développement, les divers procédés d'écriture sont fort différents chez les deux auteurs dans la mesure où leurs options stylistiques et discursives le sont. Il n'y a pour ainsi dire pas de monologue chez Ghelderode, alors que chez Jan Fabre c'est l'inverse -. Or, les effets de miroirs chez l'un, en transformant des situations de mort en situation de vie, rappellent les renversements et l'ambivalence chez l'autre, chez qui l'effet de miroir est aussi valable: « Remarquons que toute l'œuvre de Ghelderode est traversée par les thèmes solidaires du double »⁵⁷⁹. De plus, quand l'approche citationnelle met en relation des périodes variées de l'histoire littéraire et de l'Histoire, actuelle et médiévale, la mise en abîme fait écho à la fois aux archaïsmes de la psyché et aux pulsions « sans âge », actuelles et anciennes. Aussi, suite à ces observations, le rapprochement entre les deux écrivains se révèle dans les attributs carnavalesques de leur théâtralité, tendant à effacer les frontières temporelles et les frontières en

⁵⁷⁸ Jan Fabre, *Le guerrier de la beauté*, p.132

⁵⁷⁹ Jeanyves Guérin, p. 52, ce que l'esthétique de la mort étudie davantage.

général, ou même à les brouiller dans leurs littératures, au sein desquelles la mort brouille aussi les pistes des perspectives théâtrales ou réelles. Mais chez Jan Fabre, cet effacement se réalise dans la matière corporelle⁵⁸⁰, alors qu'il se réalise dans la matière théâtrale⁵⁸¹ chez Ghelderode. Néanmoins, chez l'un comme chez l'autre, tout un système de dialogue s'établit entre les différentes instances - auteurs, lecteurs, personnages, corps, publics etc. - au delà de l'esthétique littéraire en elle-même. En effet, en addition aux précédents examens (sur les dialogues, les monologues, l'épique et la fonction conative), les procédés littéraires comportent aussi les mécanismes du dialogue sur le plan hypertextuel (citations, esthétique littéraire médiévale et mythe) et sur le plan intratextuel (effet de miroir, mise en abîme). Parmi ces procédés, l'étude réalisée, à partir des extraits du corpus, laisse supposer que, de l'esthétique littéraire une littérature de la mort peut émaner; ce type de littérarité semble justement créer, à travers l'ensemble des dialogues relevés, une dialectique entre les mondes des vivants et des morts, ce qui n'a échappé ni à Michel de Ghelderode ni à Jan Fabre. Le premier déclare :

J'ai toujours cru qu'il y avait autour de nous des gens qui paraissaient vivants et qui ne l'étaient pas ... et qu'il y avait des morts par contre qui étaient toujours vivants et qui restaient vivre autour de nous. Il m'est arrivé de sentir – je dirais presque physiquement – la présence d'êtres qui sont morts, légalement morts à l'état civil... J'ai senti leur présence ! Ce n'est pas une hallucination, c'est une perception très nette et très fréquente chez moi. C'est pourquoi mon théâtre fait quelquefois usage de personnages bizarres... qui sont parfois des fantômes, des spectres. Ça fait sourire le spectateur moderne, mais je crois que le théâtre éternel ne se passera jamais de cette humanité spectrale⁵⁸².

Le second, suite à la question « À propos des morts, diriez-vous que si vous leur parlez, ils vous parlent aussi ? »⁵⁸³, répond :

La plupart du temps, les conversations que j'ai en tant qu'artiste avec des morts ressemblent à celles que j'ai avec des vivants... quelquefois il est parfois préférable de parler aux morts... parce que les morts ne peuvent pas mentir [...] Les morts me tiennent en éveil. Ils me maintiennent en vie [...] Ils me parlent, parce qu'ils parlent avec moi à travers leur travail.⁵⁸⁴

Les deux dramaturges flamands sont donc en relation avec les morts, sur le plan des sensations, sur le plan de la communication établie avec eux, et surtout sur le plan de leurs créations

⁵⁸⁰ Les organes et les diverses parties du corps dans *Mon corps...*, le sang dans *Je suis sang*

⁵⁸¹ Langage théâtral et mise en abîme

⁵⁸² *Images et Visions d'un solitaire*, (entretiens), RTF, Paris, 1951, réalisation de Roger Iglésis et Alain Trutat, propos recueillis par Roger Iglésis, publiés en 1956 sous le titre *Les Entretiens d'Ostende*, copie RTB, Bruxelles, 1965, (4 h 54). 5 CD. Vol. 1, piste 22. - déjà cité en introduction

⁵⁸³ Lydie Toran, entretien avec Jan Fabre, 27 .11.2012, TG2, Paris

⁵⁸⁴ Jan Fabre, entretien du 27 .11.2012, TG2, Paris

artistiques. Aussi, à titre d'une synthèse – dans le cadre des relations (aux) vivants et morts dans les œuvres des deux poètes – tous les cas de dialogues précédemment dégagés sont regroupés dans un tableau. Il permet de repérer les instances en dialogue, de synthétiser la façon dont elles se positionnent les unes par rapport aux autres, et surtout, de définir leurs situations en deçà de la vie ou de la mort, au delà de l'une ou de l'autre, ou même dans un état intermédiaire entre les deux.

5.3 Tableau récapitulatif des divers dialogues, émanant des macrostructures

INSTANCES EN DIALOGUE	GHELDERODE	JAN FABRE
Les personnages face aux personnages	- Vivants mais factices: les Vieux et le Guetteur/ face aux Vieux dans <i>Le Cavalier...</i>	- Les personnages « réalistes » par leur fonction mais fantasmagoriques par leurs actions qui se déroulent dans le monde de la mort, le <i>Requiem</i>
Un personnage face à des personnages	- La mort, Nékrozotar/ tous les autres personnages dans <i>La Balade..</i> C'est « elle » qui meurt - Entre vie et mort : Melle Jaïre/ tous les autres personnages - les Acteurs de <i>Trois acteurs et un drame</i> feignent leur mort/ le Metteur en scène se suicide à la fin	- Dans le <i>Requiem</i> , Le papillon- qui-tente-de-faire-rire-les- morts entre vie et mort/ tous les autres personnages sont professionnellement liés à la mort
L'auteur (personnage) et les personnages	- Ghelderode parle de son théâtre (moribond comme lui?) par la voix de l'Auteur, à ses personnages-comédiens.: « c'est la dernière fois que vous me jouerez ? » ⁵⁸⁵	- Fabre entre vie et mort (vivant à un stade post mortem ⁵⁸⁶) parle du corps par le monologue du Chevalier du désespoir (factice mais vivant car il « est » Fabre), dans <i>l'Histoire...</i> : effet de miroir entre les deux

⁵⁸⁵ *Trois acteurs...*, p.136

⁵⁸⁶ De par ses expériences de NDE Fabre a la sensation de vire à un stade post mortem de l'existence.

La scène et le public (même chose chez les deux auteurs)	La scène est vivante mais de façon illusoire/ le public est mort mais provisoirement	La scène est vivante mais de façon illusoire/ le public est mort mais provisoirement
L'écriture (l'épique) et la scène (le drame)	Les vieux dans <i>Le Cavalier bizarre</i> dont la voix décrit la venue de la mort qui progresse de façon dramatique. Ou l'écriture d'une didascalie = exercice littéraire, voix absente.	Parole du Chevalier (épique)/ la scène des nourrissons (drame) dans <i>l'Histoire...</i> L'écriture est apparemment morte et le drame vivant (spectacle vivant), mais c'est l'inverse : la parole est vivante (sur scène et dans le texte car voix de l'auteur) et le drame illusoire ne l'est pas.
L'acteur et son corps	Pas de dialogue entre les deux chez Ghelderode	Wim Vandekeybus : performeur vivant et réel face à son corps mutilé comme s'il était mort : « Non ce n'était pas un cadavre, mon corps était un peu comme un mannequin » ⁵⁸⁷
L'artiste ou le comédien et l'art	Les comédiens : « Nous sommes des artistes [...] C'est ça qui nous fait crever » ⁵⁸⁸ . Ce métier ne les fait pas vivre alors qu'ils ne sont pas « réels », comme dans une double mort.	- L'artiste vivant donne sa vie à l'art (qui le rend plus vivant) mais il meurt dans <i>Another...</i> - - L'artiste fait exister son modèle par le mouvement : « lorsqu'elle cessait de photographier je cessais de bouger » ⁵⁸⁹ .
Le suicidé et les comédiens : chez Ghelderode et chez Jan Fabre, celui qui se suicide s'apparente à l'écrivain lui-même	L'Auteur se suicide à la fin de <i>Trois acteurs et un drame</i> , mais il « vit » pendant la durée de sa pièce/ Les comédiens ne « vivent » pas dans ce texte, ne meurent pas non plus.	Le suicidé vit à travers sa lettre lue par sa bien aimée dans <i>Another...</i> Il est déjà mort au moment de la lecture, alors qu'il a l'air vivant dans cette écriture car il connaît le prix de la vie. Sa bien aimée toujours en vie a l'air d'une présence plus ou moins fantomatique, sans voix, d'un personnage sans vie, sans sa propre vie, car elle a l'air de porter le souffle d'une autre vie.
l'auteur et son lecteur ou son public	L'auteur est vivant par son écriture, le lecteur est la voix absente au premier	L'auteur est encore vivant dans l'énoncé « j'ai donné ma vie à mon art ». Le lecteur est

⁵⁸⁷ *Mon corps...* p.84

⁵⁸⁸ *Trois acteurs...* p.136

⁵⁸⁹ *Mon corps...*, p.81

	<p>abord. Dans l'approche herméneutique c'est l'inverse qui s'opère : la voix du lecteur est vivante face à la voix absente de l'auteur. La voix du public est implicite dans: « J'ai pensé que votre art était néfaste, bien qu'on ne vous joue qu'à peine et devant des salles presque vides »⁵⁹⁰.</p>	<p>un confident. Le public est présent par la référence implicite au festival d'Avignon (avec le Pont Saint Bénézet), car la pièce a été créée et jouée au festival 2008, mais il reste une voix muette ou absente.</p>
l'auteur et la production théâtrale ou littéraire	<p>⁵⁹¹Ghelderode (vivant/présent quand il écrivait) parle du théâtre par la voix de l'Auteur à ses personnages (factices/ non vivants) : « est ce du théâtre ma pièce oui ou non ? »</p>	<p>L'auteur est vivant dans son texte, mais la production théâtrale est figée dans le texte, (s'opposant au théâtre vivant). Pour lui le théâtre est un apprentissage de la mort.</p>
L'auteur face à lui-même	<p>Il se voit dans une « situation autobiographique », celle du renoncement à l'écriture ou de la mort du poète en lui : « moi il y a des chance pour que je ne touche plus jamais une plume ; pour que le poète dramatique disparaisse à jamais »⁵⁹². Ce renoncement serait-il un suicide allégorique ?</p>	<p>Il se voit dans la « situation autobiographique » de l'inspiration, et face à la mort : « un tableau de Bruegel me vient à l'esprit "Le Triomphe de la mort" »⁵⁹³ ; ce tableau est la mort, alors que le personnage-auteur sur le point de se suicider est entre la vie et la mort et face à une source d'inspiration. L'instant créatif serait-il un instant mortuaire, ou un lieu de passage vers le monde de la mort ?</p>

5.3.1 Commentaires du tableau

Ce tableau montre d'une part, que les dialogues agissent à de multiples niveaux, laissant intervenir une pluralité de voix, y compris dans le procédé littéraire du monologue ou de la lettre. D'autre part, il rend compte des voix muettes ou absentes, comme si le monde de la mort interagissait avec celui de la vie par l'intermédiaire de toutes ces voix. De plus, il permet de souligner les points de comparaison entre les deux auteurs, notamment dans la situation du

⁵⁹⁰ *Sortie de l'acteur*, p.232

⁵⁹¹ *Trois acteurs...*, p.133

⁵⁹² *Trois acteurs...* p.136

⁵⁹³ *Another...*, p.91

suicide, dans leurs façons de concevoir le métier d'artiste par rapport à la mort et à la vie, et, dans leur façon de s'impliquer dans leurs écritures en fonction de leur vision du théâtre, et d'eux-mêmes face à la mort. Enfin, il laisse supposer que, contrairement à ce que l'on trouve dans la littérature de Jan Fabre, le dialogue entre l'artiste et le corps n'existe pas chez Ghelderode, même s'il semble se manifester dans la relation d'un personnage à celui-ci : « Mon corps existe encore, je le ressens et c'est inexprimable »⁵⁹⁴. Chez le poète, le corps est quelquefois assimilé à un mannequin, à un masque, ou à un pantin carnavalesque mais révélateur de la nature humaine. Cependant, le dialogue entre le pantin et le personnage du pantin n'existe pas. Dans *La mort du docteur Faust*, Faust et l'acteur qui joue le rôle de Faust demeurent des personnages tout en étant chacun le double de l'autre: le premier est le personnage de la pièce de théâtre de Ghelderode, le second est le personnage du théâtre dans le théâtre. Chez Fabre, ce dialogue entre l'artiste et le corps, en particulier le corps mutilé, se rapproche des théories du *Body art*. Certes, elles ne sont pas contemporaines de Ghelderode puisqu'elles émergent dans la deuxième moitié du XX^e siècle et de façon plus marquée dès les années 70. Ces théories soulèvent en revanche la notion de catégorie esthétique, généralement associée à une période donnée ou à un courant de pensée, philosophique, politique ou autre. C'est cette notion de catégorie reliée à une aire de l'histoire littéraire et artistique, qui me conduit à présent à l'étude du genre théâtral.

5.4 Les genres théâtraux

« La phénoménologie de l'approche immédiate des genres fait apparaître, outre les genres proprement dits (fictions narrative, poésie, théâtre, essai) des catégories génériques qui sont autant de « tonalités affectives » dans l'œuvre (poétique, lyrique, dramatique, comique, didactique) »⁵⁹⁵. Aussi, du fait de la pluralité de domaines concernant cette notion, je vais conserver d'elle le genre théâtral surtout, dans la mesure du possible, pour questionner ce genre de diverses manières: La farce, la pochade, le mystère etc. ou même l'écriture de plateau sont-ils des genres formels? Supposent-ils une écriture dont le cadre ne peut se transformer? Le genre formel est-il donc adapté à une théâtralité de la mort? Si la mort est figée comme la ville de Bruges pour Ghelderode, la réponse pourrait être positive. Si la mort est métamorphose pour Jan Fabre, la réponse pourrait être négative. L'absence de genre chez celui-ci est-elle en accord avec une forme de disparition?

⁵⁹⁴ *Mademoiselle Jaire*, p. 240

⁵⁹⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Coll. Contours littéraires, Paris, Hachette, 2004, p. 25

Avant de voir comment ces hypothèses se vérifient ou non, et comment les œuvres des écrivains peuvent entrer en communication entre elles à travers la question du genre corrélée à celle de la mort, j'essayerai de cerner la notion de « genre » à partir d'un bref historique, d'une vision étymologique du terme, et de la catégorisation visant à déterminer une hiérarchisation du concept de héros par rapport au divin et aux humains dans le récit (elle est décrite suite à l'étymologie de « genre »). Cette position hiérarchique sera débattue au regard des œuvres du corpus, et selon leurs genres de « circonstance » ou d'apparat ; car le genre des pièces de Ghelderode n'est pas toujours fidèle à sa définition littéraire: le mystère par exemple, n'en est un que par le sous-titre donné par l'auteur⁵⁹⁶.

Il est vrai que la tragédie est directement enracinée dans l'Antiquité, la comédie s'épanouit au XVIII^e siècle, le drame bourgeois au XVIII^e, le drame romantique au XIX^e, le théâtre d'avant-garde au début du XX^e, le nouveau théâtre au milieu du XX^e, et le théâtre postdramatique à la fin du XX^e siècle. En cela, le choix du genre relèverait-il d'une volonté d' « appartenance » à une temporalité? Et inversement, l'absence de genre est-elle une revendication silencieuse de l'intemporel? Ou dans les deux cas - par le lien à une temporalité révolue chez Ghelderode (comme quand il connote sa pièce d'une esthétique médiévale), ou par l'absence de tout lien générique chez Jan Fabre -, serait-ce une volonté de signifier d'emblée la littérarité de la mort ? Par ailleurs, l'étymologie est aussi une source de renseignement quant à la formation du genre et de la théorie des genres.

Emprunté au latin *genus, generis* « naissance, race », « genre a d'abord la valeur latine de « catégorie, type, espèce (v.1121-1134) [...] et s'emploie par extension en philosophie (v.1300) au sens « d'idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets ayant des caractères communs », puis désigne (v.1645) une catégorie d'œuvres définie par des caractères communs (sujet, style etc.) »⁵⁹⁷ Hérités des pratiques sociales du XVIII^e siècle, les genres, tels que nous les concevons, se sont forgés dans les salons où l'on causa: « On y cultive les genres aptes à susciter la connivence [...] La mondanité favorise ainsi les genres qui se plient aux règles de la conversation »⁵⁹⁸. Evoluant rapidement, tout en gardant la notion de contexte, puis de la réception, sans lesquels le genre n'est pas définissable, le genre se répand dans des formes littéraires diverses et pour des publics variés : « À la différence

⁵⁹⁶ *Mademoiselle Jaire, Mystère en quatre tableaux.*

⁵⁹⁷ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 881-882

⁵⁹⁸ Dominique Maingueneau, 2004, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin p.176

des genres mondains, un roman naturaliste suppose un public étranger à l'univers de savoirs et de normes de ses personnages »⁵⁹⁹. De plus, avec la diversification dans les pratiques de lecture, l'analyse du discours a donné lieu à des catégorisations dans les textes sur « la base de critères linguistiques (énonciation), [...] de critères fonctionnels (textes à visée ludique, didactique, etc.) [...] de critères situationnels (le type d'acteurs, les circonstances de la communication [...]) »⁶⁰⁰. Enfin, la théorie des genres a donné naissance à des notions notamment de « pureté » (qui n'est adéquate ni à la performance ni au postdramatique) et de « théories des modes » dans laquelle une hiérarchie est établie selon les formes du récit dans lesquelles la suprématie du héros est variable selon les différentes entrées suivantes:

- dans le Mythe : supériorité du héros, de nature divine, sur tous les hommes.
- dans la légende : capacité supérieure du héros à celles des hommes ordinaires
- dans la tragédie et l'épopée (genre mimétique haut): supériorité du héros sur les autres hommes mais non sur les lois de la nature
- dans le récit réaliste et la comédie (genre mimétique inférieur) : égalité du héros avec le lecteur et les lois de la nature
- satire et ironie: infériorité du héros au lecteur et aux lois de la nature⁶⁰¹.

Avant de tester cette classification sur les œuvres des auteurs, il est nécessaire de situer le travail de Jan Fabre par rapport aux genres. En effet, si cette hiérarchie peut sembler intéressante pour tenter de définir un genre par rapport aux héros mis en scène dans mon corpus, ou aux anti héros, elle n'est pas toujours applicable, notamment aux productions de Fabre. Du fait qu'il est difficile de les définir, alors qu'elles se localisent dans le domaine du postdramatique, il convient de rappeler certains paramètres de ce théâtre tout en soulevant des interrogations de type structural: la théorie des genres s'oppose-t-elle au théâtre postdramatique ? Ce type de théâtre est-il nécessairement situé à l'extérieur des genres ? Ou encore, est-il lui-même un genre à part entière ?

Reprenons donc quelques traits de ce théâtre « néo-traditionaliste, théâtre du geste et du mouvement ». Il est caractérisé par :

L'ambiguïté, la célébration de l'art comme fiction, célébration du théâtre comme processus, jugé autoritaire et/ ou archaïque, discontinuité, hétérogénéité, non-textualité, plusieurs codes, subversion, l'acteur comme sujet et figure centrale, déformation, texte rabaissé à un matériau de base, déconstruction, autoritarisme et archaïsme du texte, la performance à mi-chemin entre

⁵⁹⁹ Dominique Maingueneau, p. 177

⁶⁰⁰ Dominique Maingueneau p.178

⁶⁰¹ Dominique Combe, 1992, *Les genres littéraires*, Hachette supérieur, p. 109

le drame et le théâtre, anti-mimétique [...] ⁶⁰²

Par ailleurs, si les genres suscitent une habituelle hiérarchie (la tragédie est un genre dit « supérieur » à la comédie), il faut souligner une absence de hiérarchie entre les différents théâtres selon Lehmann : entre les productions d'un théâtre classique et celles d'un théâtre postdramatique « il convient d'accepter la coexistence de concepts du théâtre divergents où n'apparaît point quelque paradigme de "domination" » ⁶⁰³.

Ainsi, au vue des origines de la théorie des genres et de ses règles, et de ses aspects postdramatiques à présent, le théâtre de Fabre n'est pas identifiable aux catégories de façon stricte. Il n'est ni meilleur, ni moins bon que tel ou tel type de théâtre, il est de tout aloi; et même si, « les représentations aujourd'hui dominantes de la littérature considèrent qu'une œuvre véritable doit échapper à la généricité » ⁶⁰⁴, l'œuvre du plasticien échappe aux genres mais sans se soumettre à une culture dominante ; car ses textes, contrairement à ce que l'on a gratuitement formulé dans des critiques infondées, dépourvus d'un lexique savant ou spécialisé, sont facilement abordables dans la mesure où leur lecture s'ouvre à une multiplicité de niveaux, de références, et à une dimension plastique telle que j'ai cherchée à le montrer. Par rapport à cela, précisons que chez Ghelderode cette dimension ne touche pas la forme de l'écriture elle-même mais son contenu: « J'ai toujours pensé qu'il fallait les situer plastiquement les œuvres théâtrales. Il faut décrire les costumes, les décors, pour donner la couleur d'une époque, la résonance d'une époque, le style d'une époque » ⁶⁰⁵. En cela il se rapproche de la catégorisation théâtrale contextualisée dans une période donnée, fût-elle un prétexte à une esthétique mortuaire. Mais dans son corpus, les genres sont étudiés suite aux divers courants littéraires qui traversent le corpus de Fabre, et à la position du héros selon la hiérarchisation pré établie.

Parmi les différentes formes littéraires que l'on rencontre dans les pièces de Fabre, la légende est signifiée dans la dernière confession de son poème d'adieu, *Another Sleepy...*, « je crois à cette légende » ⁶⁰⁶. Avec la révélation de ce genre narratif, la légende, l'on devrait déceler une « capacité supérieure du héros à celles des hommes ordinaires » ; or, le protagoniste, Lancelot ⁶⁰⁷

⁶⁰² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche , 2002, p.32

⁶⁰³ Lehmann, p. 25

⁶⁰⁴ Maingueneau p. 175

⁶⁰⁵ *Images et Visions d'un solitaire*, (entretiens), RTF, Paris, 1951, réalisation de Roger Iglésis et Alain Trutat, propos recueillis par Roger Iglésis, publiés en 1956 sous le titre *Les Entretiens d'Ostende*, copie RTB, Bruxelles, 1965, (4 h 54). 5 CD. Vol. 1, piste 32

⁶⁰⁶ *Another...*95

⁶⁰⁷ Lancelot, dans la légende, doit franchir le terrible pont de l'épée. Jan Fabre connaît parfaitement cette légende en incorporant, dans l'écriture de sa pièce, plusieurs « styles » de pont qui conduisent à la mort.

est Jan Fabre, mais dans la double position d'un artiste donnant sa vie à l'art, et d'un amoureux prêt à se suicider. Au delà de cette double position, la légende de Lancelot traverse les époques, et interfère avec de nouveaux paramètres ne permettant pas de trancher par rapport à la supériorité du héros : il serait en effet hasardeux de déterminer que l'acte du suicide, vu sous la perspective du héros, caractérise un « personnage » dans sa supériorité par rapport aux autres. Dans *L'Histoire des larmes*, Le Chevalier du désespoir est à la fois tragique, par sa supériorité apparente sur les autres hommes « je suis immortel », mais non sur les lois de la nature - qui sont en fait « responsables » de son immortalité - « lorsque je mourrai quelqu'un d'autre arrivera et prendra ma place »⁶⁰⁸, et à la fois ironique ou satirique : « je suis ridicule non seulement pour moi-même mais aussi pour les autres »⁶⁰⁹. Aussi, le héros, tantôt supérieur tantôt inférieur, est davantage tel un bouffon qui se situe à l'intérieur et à l'extérieur de la chaîne des générations. Cette position ambiguë du héros, alors que le genre de la pièce n'est pas définissable, renvoie à une multiplicité de genres, tragique, satirique, comique, philosophique etc.

Chez Ghelderode, les héros sont plutôt des anti héros, et relève parfois de la caricature propre à la farce, dans *La Balade du Grand macabre* en particulier. Au regard de ses personnages et des caractéristiques du genre lui-même, nous verrons si le genre de la farce, puis celui du mystère est respecté par l'auteur. Si cette analyse empiète sur celle des personnages dans la deuxième partie, c'est au titre d'une situation du personnage par rapport au genre. Je vais traiter deux cas pour les confronter à la grille hiérarchique du héros dans les genres. Ensuite, deux pièces au regard de leurs sous titres définissant une farce et un mystère, pour montrer que l'authenticité du genre est tantôt préservée (en apparence), tantôt altérée de façon explicite.

Fernand d'Abcaude est un anti héros, comme Faust, (de nature inférieure ou égale à celle du lecteur), si bien que leurs positions déterminent davantage des genres comique et satirique. Ils se profilent en effet quand la satire, évoquée notamment de certains rites maçonniques ou cabalistiques est convoquée: Fernand d'Abcaude, suite à la duperie de ses compères cherchant à lui soutirer de l'argent, son valet, son médecin et son poète, qui cherchaient à consoler Fernand de la perte de sa bien aimée (mais elle n'est pas décédée en fait), s'écrie : « Adonai !... j'y vois clair »⁶¹⁰ alors qu'il ôte son bandeau et se trouve dans une maison de prostituées sans le savoir. *Adonai* signifie le nom de Dieu dans les prières en hébreux; ce terme est utilisé par les Francs-Maçons dans des cas où l'aide divine doit être sollicitée. D'ailleurs, quant à la parodie de cette société dite secrète, le personnage de la mort, Nékorzotar, à la question « que cache cette

⁶⁰⁸ cycle naturel de la vie et de la mort, *L'Histoire des larmes*, p.12, 16, 23, 37-38

⁶⁰⁹ *L'Histoire des larmes*, p.11

⁶¹⁰ *La Farce des ténébreux* p.250

symbolique ? »⁶¹¹, répond : « Je vins choir dans une maçonnerie où j'eus la révélation, par une page déchirée d'almanach, de la venue d'une comète »⁶¹². Dans *La farce des Ténébreux*, ceux-ci ne sont autres que l'évêque, le médecin, le chef de la police, et le maire, déguisés car il s'agit du carnaval; un tel échantillon de population, ainsi accoutrée, peut se présenter dans la farce de la fin du Moyen Âge, car « C'est au XV^e que la farce est très liée au Carnaval »⁶¹³. En cela le genre annoncé par le titre de la pièce, *La Farce des ténébreux*, est en accord avec ses caractéristiques. On trouve de plus dans la farce « tromperies et ruses des personnages souvent pauvres et qui cherchent à satisfaire leurs instincts: le ventre et le sexe gouvernent leur motivations comme dans le carnaval, où le monde est à l'envers (le bas domine le haut, la femme dompte le mari, le paysan domine le gentilhomme, homme d'Eglise est un paillard hypocrite, héros du quotidien avec une profession, une famille, nom, ennui d'argent...). D'où son amoralisme: il est juste de tromper un trompeur, la farce se veut un genre déshonnête »⁶¹⁴. À la fin de la pièce de Ghelderode, les personnages sont dans une maison de prostituée où se trouve finalement l'amoureuse de Fernand d'Abcaude qu'il croyait décédée. Le sexe, l'argent et la tromperie sont au rendez-vous de la farce, dans laquelle on trouve parfois des acteurs masqués comme le sont les Ténébreux. Aussi, cette œuvre a de nombreuses caractéristiques du genre défini par l'auteur lui-même. Or, avec Michel de Ghelderode il est fréquent de se laisser aller à la première impression que donne son écriture, d'autant que, en tant qu'auteur, il se plaît à orienter la réception de sa pièce en lui donnant l'étiquette d'un genre: « *Les genres auctoriaux* sont le fait de l'auteur lui-même, éventuellement d'un éditeur. En général leur caractère auctorial se manifeste par une indication paratextuelle, dans le titre ou le sous-titre [...] En attribuant telle étiquette à telle œuvre, on indique comment on prétend que son texte soit reçu »⁶¹⁵. L'auteur de *Barabas* donne ainsi une étiquette à chacune de ses œuvres, quitte à duper son public ; car cette attribution est bien une prétention, mais une prétention d'apparat, puisque, chez le poète dramatique, « le grotesque, en effet, se nourrit de cette hybridation qui récuse automatiquement la pureté d'un genre »⁶¹⁶.

Pour terminer sur ce premier titre, la pureté du genre chez Ghelderode est donc un artifice dû au sous-titre en général, et à plus forte raison au nom de la pièce quand il s'agit de *La Farce des Ténébreux*, puisque ce genre eut coutume de se nommer lui-même, comme c'est le cas dans *La*

⁶¹¹ Posée par Videballe, *La Balade...* p.121

⁶¹² *Ib.*, p. 121

⁶¹³ *Dictionnaire du théâtre*

⁶¹⁴ *Ib.*

⁶¹⁵ Dominique Maingueneau, *Genres de discours et modes de généricité*, Publié dans *Le français aujourd'hui* 2007/4 (n° 159) A. Colin, pp.29-35 - http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LFA_159_0029

⁶¹⁶ Isabelle Ost, « Ghelderode (Michel de), *La balade du grand Macabre*. Blancart-Cassou (Jacqueline) (éd.) », *Textyles* [En ligne], 23 | 2003, mis en ligne le 13 juin 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/851>

Farce de Maître Pathelin. A priori la pièce de Ghelderode a donc tout d'une farce, y compris dans le mouvement du texte, si ce n'est qu'elle est plus longue et plus complexe que les farces du Moyen Âge, caractérisées par la simplicité de l'intrigue et le peu de personnages. À l'inverse, le mystère « tend vite au gigantisme avec des centaines de rôles »⁶¹⁷. Même si l'on retrouve des traces – éloquentes - de la farce, il s'agit davantage de « l'esprit de la farce » :

« Le théâtre de Ghelderode est très proche de l'essence de la farce », qui, selon Bernard Faivre, « nous dit sans ménagement la violence des désirs humains dans ce qu'ils ont de primordial et d'élémentaire »⁶¹⁸. Comme on l'a vu ses titres mêmes en revendiquent le genre :

- *La Farce des ténébreux*
- *La farce de la mort qui faillit trépasser*
- *La farce du diable vieux*
- *La balade du grand macabre*, sous-titrée lors de sa première publication *Farce en trois actes et six tableaux*

Enfin, en ce qui concerne la dernière pièce de cette liste, par rapport à la farce et en dépit d'un habituel détournement de genre chez l'auteur, il faut constater que certains éléments sont définitoires du genre :

- Dans *La Balade du Grand macabre*, chaque élément dramatique est emprunté à la farce : Salivaine, la femme aigrie par la nullité des hommes, bat ses maris et « porte la culotte ». Le roi se fait ridiculiser par ses ministres, et Nékrozotar se prend pour l'ange de la mort et du mal. Les personnages sont des caricatures :
 - Salivaine : la mégère, celle qui salive la haine
 - Videbolle son mari, philosophe, tête vide ou couille vide
 - Porprenaz : le pochard au nez pourpre
 - Goulave : le roi obèse et « goulaffé » (qui s'empiffre en bruxelois)
 - Aspique et Basilique : ministre et serpent venimeux
- Nékrozotar : la mort – « necros et « zot » (le fou en flamand)⁶¹⁹.

Aussi, quant au respect ou à la transgression de la farce en tant que telle, concernant *La Balade* notamment, le positionnement de l'auteur suit les mouvements du renversement carnavalesque, passant de l'adoption du genre au rejet catégorique et partiel.

Prenons maintenant l'exemple de *Mademoiselle Jaire*, que l'auteur présente justement tel un mystère. De nouveau le titre de l'œuvre, convoquant l'un des trois personnages ressuscités dans

⁶¹⁷ *Dictionnaire du théâtre*

⁶¹⁸ Nele Praxinou in *Etudes Théâtrales* 14, 1998, *Ghelderode, la farce et le rapport au public*, p.85

⁶¹⁹ Nele Praxinou in *Etudes Théâtrales* 14, 1998, *Ghelderode, la farce et le rapport au public*, p.96

La Bible, pourrait présenter les caractéristiques d'un genre, celui du mystère médiéval, qui rapportait le mythe religieux. Or, le terme « mademoiselle » n'est pas vraiment indiqué à ce type de « mythologie », dont les noms sont énoncés dans le plus simple appareil, et tantôt précédés du terme « saint » ou suivis d' « apôtre », comme « Saint Paul Apôtre ». Dans les Ecritures Mademoiselle Jaïre est connue sous ce nom : « la fille de Jaïre ». Aussi, dans le théâtre de Ghelderode, et pour terminer, en partie, ce premier axe comme il avait commencé - par l'étude des noms des pièces-, ce titre et son sous-titre, *Mademoiselle Jaïre, Mystère en quatre tableaux*, conviennent d'emblée d'un manquement au respect du genre indiqué. Il faut dire que dans ce théâtre « chacun des sous-titres annonce une œuvre baroque, insolite, inouïe, une pièce inclassable, qui échappe aux distinctions traditionnelles »⁶²⁰. Ensuite, c'est la forme de la pièce avec ses dialogues, ses monologues, ses tirades et réparties qui n'a pas de rapport avec la forme versifiée du mystère médiéval. De plus, à l'inverse de la farce qui est une pièce courte au Moyen Âge mais longue chez le poète, *Mademoiselle Jaïre* est un court mystère par rapport aux mystères du Moyen Âge qui pouvaient durer plusieurs jours. Enfin, si à cette époque, « c'est l'histoire du monde qui est représentée dans les mystères, avec la guerre éternelle entre le paradis et l'enfer, et la victoire inéluctable de la puissance divine »⁶²¹, dans le *Mystère en quatre tableaux* de Ghelderode, c'est la guerre entre la vie et la mort, avec la victoire inéluctable de la mort qui finit par emporter, et pour la deuxième fois, la fille de Jaïre. Pour la prévenir d'ailleurs de ce qui l'attend suite au trépas, L'Inconnu dit à Blandine : « Tu passeras par bien des formes, en remontant le temps aboli, et quand tu ne seras plus qu'une minuscule étoile de sel, tu fondras sous la langue de Dieu ». Ici, le triomphe du Créateur sur la mort rejoint l'adage du mystère – avec la victoire de Dieu face à Diable - , puisque la mort est l'une des conséquences de la Chute, que la Résurrection a rachetée. Dans ces paroles de L'Inconnu, les suites du décès semblent doucement organisées jusqu'à la fusion avec le grand Architecte, retraçant les finalités de la mort dans une pure béatitude. Ainsi, le visage de la mort serait découvert, de sorte que le mystère de la mort, au sens de « secret », serait levé. Dans cette pièce en fait, le mythe biblique de Jaïre, dont le motif demeure caractéristique du mystère, n'est qu'un prétexte à la mise en scène de la mort. En effet, dans *Les Entretiens d'Ostende*, l'auteur précise qu'il a utilisé cet épisode des Ecritures car « il était très connu », mais qu'il était au fond inspiré par un tout autre « événement » : une fillette avait été enterrée alors qu'elle était encore en vie; à l'ouverture de son cercueil, elle parût se réveiller de la mort. Ce fait divers qui s'était véritablement produit

⁶²⁰ Isabelle Ost, « Ghelderode (Michel de), *La balade du grand Macabre*. Blancart-Cassou (Jacqueline) (éd.) », *extyles* [En ligne], 23 | 2003, mis en ligne le 13 juin 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/851>

⁶²¹ *Dictionnaire du théâtre*

dans la jeunesse du poète, l'avait si profondément marqué qu'il écrivit *Mademoiselle Jaïre* en guise d'exutoire, comme pour « régler ses comptes » avec la mort qui lui laissa un sentiment d'effroi. Aussi, au delà de la lutte entre la vie et la mort que cette pièce met en scène, c'est aussi la lutte entre les apparences de la mort et les semblances de la vie qui sont ici en jeu. Le sujet de l'œuvre est donc véritablement inspiré du mystère médiéval qui met souvent en scène La Passion – un épisode où la vie et la mort sont aussi en confrontation -, mais son domaine profane et carnavalesque sont mises en forme dans une littérature qui s'est éloignée de l'écriture médiévale.

Aussi, comme le montre l'exemple de *Mademoiselle Jaïre*, le genre, désignant une pièce dans des allures figées par ce cadre quelque peu mortifère d'écriture, en général n'est jamais véritablement reconnu chez Ghelderode. Certaines caractéristiques seulement de tels ou tels genres se retrouvent ici et là, et quelquefois là où l'on ne les attendait pas. N'est ce qu'une façon de tromper ou de surprendre le lecteur ? Est-ce une façon d'écrire à l'imitation de la mort qui surprend celui qu'elle emporte, et même ceux qu'elle n'emporte pas, comme dans *Le Cavalier Bizarre* par exemple, puisque les vieux s'attendaient à ce que l'un d'eux soient par lui – le Cavalier - emmenés?

Curieusement et dans l'ensemble, chez Michel de Ghelderode et chez Jan Fabre, l'étude des genres au regard de quelques fragments du corpus, nous a montré que la dialectique entre le lecteur et l'œuvre est active de plusieurs façons. Tout d'abord, d'après la théorie Maingueneau si le lecteur se sent tantôt supérieur, tantôt inférieur au héros, sa position s'annihile dans tous les cas en raison des renversements qui dénaturent la définition même du héros dans ces littératures, et par là même l'authenticité du genre.

Ensuite, chez Michel de Ghelderode, le genre est une sorte d'apparat entourant l'œuvre d'une certaine atmosphère directement liée à l'esthétique du genre que le lecteur perçoit immédiatement, mais il l'utilise dans de nouveaux codes littéraires surprenant le public. De ce fait, suite à la lecture de chaque pièce, le genre annoncé, semble être lui-même une dépouille, n'ayant laissé que traces du passé ou quelques souvenirs dans l'esprit du lecteur. Aussi, pour le poète dramatique ces nouvelles définitions ou définitions spectrales du genre, font que le genre parfois s'avère inattendu comme la mort. Chez Jan Fabre, l'absence de genre s'avère être comme un effet de la mort convoquant le disparu par le fait même de son absence. Ainsi, concernant les deux auteurs, que les genres soient mentionnés dans la revendication et dans la feinte, ou qu'il ne le soient pas, que leurs présences soient voisines des effets de la mort, ou que leur absence soit caractéristique de la mort, la catégorisation carnavalesque et la négation de la catégorisation

sont en harmonie à une littérature de la mort.

Pour conclure ce premier axe à ce sujet, il est plausible de se prononcer en faveur d'une littérature de la mort chez les deux auteurs. Elle est en effet caractérisée par l'étude des figures majeures et mineures de la mort, qui, concrètement et objectivement, confirment la présence symbolique de la mort. Or, le symbole apparaît comme la trace ou la représentation de quelque chose, de façon culturelle, partielle, ou restreinte, du fait qu'il reste image de la chose dans un contexte et non la chose en elle-même de manière universelle. Aussi l'utilisation du symbole induit l'utilisation d'un langage symbolique. Puisque la mort s'adresse à tous les êtres, ce type de langage peut-il être perçu par tous? L'étude linguistique, beaucoup plus arbitraire, montre qu'une littérature de la mort ne peut se déterminer que par des effets de la rhétorique, eux-mêmes liés au choix du lexique, de la syntaxe et de la dialectique, posant le problème des divers dialogues possibles tels que mon tableau récapitulatif l'a illustré, avec les participants éventuels à ces dialogues. C'est par là même que l'opposition entre « discours écrit » et « discours oral » se profile, mettant en exergue les confrontations entre le dialogue parlé et le dialogue littéraire (que Platon a critiqué dans le sens où l'écrit « tue » le dialogue), ou entre l'exégèse des Ecritures, telle que la tradition hébraïque le propose, et la Parole vivante du Christ telle que la tradition chrétienne le revendique. Du fait qu'une partie de la philosophie platonicienne s'interroge sur l'existence de l'âme et sa survivance, en particulier dans *L'Apologie de Socrate* retraçant les derniers instants de la vie du sage ainsi que son exécution, et que le culte des religions suppose une préparation à la mort, à l'étude du mystère de la Passion chez les chrétiens, c'est par le Verbe lui-même - sous sa forme orale (parole vivante) et écrite (parole morte) - que la division entre la vie et la mort se manifeste. En cela, à travers cette division dans le Verbe, y aurait-il un langage de la mort dont la littérature ferait partie? Aussi, en observant ces deux premiers points l'on constate un renversement entre une matière objective (les éléments figurés) et une matière subjective (les éléments linguistiques): les figures de la mort, du domaine de l'image, en apparence n'entrent pas dans une dynamique du discours, et donc de la confrontation ou de l'association entre la vie et la mort, contrairement aux éléments linguistiques naturellement indiqués pour donner l'impulsion à cette dynamique. Enfin, les structures d'ensemble ou macrostructures, mouvement du texte et genres des pièces, montrent également que de multiples dialectiques sont à l'œuvre chez les deux auteurs. Au final, il est paradoxal de constater que les structures aux apparences figées sont plutôt du côté de la vie dans sa nature cyclique appelant la mort systématiquement, alors que les figures symboliques, sont davantage du côté de la mort mais de façon catégorique, sous un aspect définitif. En cela pourrait-on dire que, sous le visage

ou les visages de la mort⁶²², des revendications identitaires sont cachées ? Les visages de la mort sont-ils immuables tels des masques ? Quand les masques désignent des personnages populaires aux caractères perpétuels, leurs présences sont-elles forcément l'indice du poids du passé voire de l'obscurantisme ? Alors que ce terme a pu être associé à la littérature de Ghelderode, en quoi la théâtralité de la mort, chez les deux auteurs, pourrait-elle être progressiste ?

Pour parachever ce premier axe, sous des angles apparemment figés, dynamiques, ou les deux à la fois, une littérature de la mort se laisse voir à travers le corpus des deux auteurs flamands. La dernière partie de ce travail vérifiera, sur le plan de l'esthétique, si toutes les figures de la mort sont de l'ordre d'un langage inerte ou l'inverse, d'autant que les images et les mots fonctionnent de concert pour Jan Fabre. À présent, la deuxième partie de cette recherche, s'interroge sur la question suivante : y a-t-il une dramaturgie de la mort ?

⁶²² Manière dont elle se « montre » et dont elle est perçue

Deuxième partie

DRAMATURGIE DE LA MORT

Dramaturgie de la mort, introduction

Pour commencer cette nouvelle section sur la dramaturgie de la mort, rappelons l'ensemble de ce travail et la façon dont il est conduit. La progression qui va d'un titre à une esthétique de la mort en passant par un examen des composants littéraires et dramaturgiques, est à l'image de la mort ou de la manière dont on peut l'appréhender dans la vie. En effet, la plupart des hommes la découvre tout d'abord, dans l'apprentissage du langage à l'état d'enfant, avec un élément du lexique la désignant, ensuite on la perçoit sur le plan social dans une situation à laquelle on est confronté au moment d'un décès, et enfin, dans une sensation individuelle et singulière, on en fait l'expérience au moment du trépas. Dans cette analyse, parallèlement, la mort au départ est un mot ou un groupe de mot - le titre d'une pièce-, ensuite elle se décline dans une phraséologie théâtrale du texte (et du visuel) -la littérature -, puis dans un univers graphique et scénographique préalablement littéraire lui aussi - la dramaturgie -, et enfin dans une sensibilité qui ouvre le champ de la mort – l'esthétique- .

Rappelons aussi que l'analyse des figures majeures et mineures avait conduit à des impasses, en raison tout d'abord de la nature des productions ghelderodiennes et fabriennes - soit plutôt littéraires, soit plutôt visuelles et littéraires à la fois -, et, ensuite, du fait des différences fondamentales entre les théâtres des auteurs, l'un étant dramatique, l'autre postdramatique. Ces hiatus et divergences conduisent à s'interroger sur la méthodologie, à la façon de Christian Biet, « de manière à mettre en place les principes d'une analyse dramaturgique du texte de théâtre »⁶²³. En effet, les éléments dramaturgiques des pièces de Ghelderode s'étudient donc à partir des documents littéraires exclusivement, en dehors de *Mademoiselle Jaire*, de *La Balade du Grand Macabre* (et de *La Nativité, le massacre des innocents*, hors corpus) dont je possède une version mise en scène et filmée. Concernant les œuvres de Jan Fabre, à l'inverse, de nombreuses représentations et de nombreux documents audio visuels ont été ou sont à ma portée, en parallèle aux documents textuels et aux spectacles vus. Par conséquent, la nature des ressources elle aussi est variable d'un dramaturge à l'autre, si tant est que cette dénomination soit convenable pour chacun d'eux. C'est en cela qu'une définition de dramaturge et de la dramaturgie, elle-même à caractériser dans la perspective de la théâtralité dramatique et

⁶²³ *Qu'est ce que le théâtre ?* p. 186

postdramatique de la mort, donnera le point de départ à cette recherche découpée en trois parties: les personnages, le temps et l'espace dans le corpus des pièces de théâtre. Ces trois notions complexes, touchant à des domaines étendus, seront également délimitées en fonction de cas précis.

1 Définitions : « dramaturgie » et « dramaturge »

Ce premier point cherche à faire un état des lieux des notions de « dramaturge » et de « dramaturgie », à travers l'étymologie des deux termes, un rapide historique des deux concepts, et à donner quelques points de vues théoriques sur la dramaturgie en particulier. De cette entrée en matière, je dégagerai certains éléments particuliers que je soulignerai typographiquement, de façon à ce qu'ils soient faciles à repérer; les principes – repérés - d'une analyse seront ainsi mis en place.

Voyons comment la dramaturgie se définit dans le *Dictionnaire historique de la langue française* pour commencer : « dramaturgie est soit dérivé de dramaturge, soit emprunté au grec *dramatourgia*, « composition ou représentation d'une pièce de théâtre », dérivé de *dramatourgos*; il est attesté pour la première fois en 1668 chez Chapelain, traduisant l'italien *dramaturgia*, de I. Allacius « catalogue d'ouvrages dramatiques », emploi qui reste isolé ». Le mot est repris à partir de 1775, en relation avec dramaturge »⁶²⁴. Apparaissant sous une incertaine notion, il est nécessaire de comprendre quel est le rôle du dramaturge: « Ce terme, dans la seconde moitié du XVIII^e, est emprunté au grec tardif *dramatourgos* « auteur dramatique » [...] Le sens d' « auteurs de pièces de théâtre », d'abord seulement « auteurs de drames », tend depuis une trentaine d'années, à se doubler d'une nouvelle valeur, celle de conseiller littéraire et historique du metteur en scène, chargé de préparer l'analyse historique du texte et les moyens concrets de la réalisation technique (dans le sillage de Brecht) »⁶²⁵ D'une part l'on s'aperçoit en effet que les connotations de ce terme se modifient à travers l'histoire du théâtre, puisque « ce mot a connu une remarquable évolution sémantique reflétant les transformations intervenues, au cours des siècles, dans l'exercice du théâtre. D'abord, il avait trait à l'œuvre dramatique ; il a pris en compte le passage du texte à la scène, la mutation de l'œuvre dramatique en œuvre scénique »⁶²⁶. D'autre part, les sens qu'on lui attribue sont variables

⁶²⁴ Alain Rey, p. 631

⁶²⁵ Alain Rey, p. 631

⁶²⁶ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 447

d'une langue à l'autre. Effectivement « en allemand *der dramaturg* s'est différencié du *dramatiker* (l'auteur dramatique). Ce dramaturge a d'abord été un conseiller littéraire, un collaborateur du directeur de théâtre »⁶²⁷. Pour Brecht, « le metteur en scène et le dramaturge se partagent la réalisation théâtrale : l'un prend en charge le travail théorique (établissement de la « fable »), tandis que l'autre assure l'élaboration scénique, en liaison directe avec les comédiens »⁶²⁸

Cependant, en France, « le dramaturge au sens de *dramaturg* est d'origine plus récente et son institutionnalisation plus incertaine »⁶²⁹. D'ailleurs la définition de son rôle est multiple puisqu'il peut être, « une instance de réflexion à l'ensemble de la compagnie » pour Vincent et Jourdheuil, « auteurs » pour Deutsch et Chartreux, « philosophes » pour B. Pautrat, « peintres-scénographes » pour Aillaud, ou même « comédiens »⁶³⁰. Cette diversification contemporaine s'oppose aux définitions plus anciennes et catégorisantes de la dramaturgie. Il est vrai que, suite à *La Poétique* d'Aristote faisant de la dramaturgie « un ensemble de règles destinées à assurer que « la composition poétique soit belle » », on en est venu « à parler de dramaturgie classique, élisabéthaine ou romantique pour désigner l'ensemble de la production dramatique d'une époque »⁶³¹. L'on s'aperçoit en cela des convergences entre l'esthétique et la dramaturgie puisque les deux domaines peuvent se rapporter ici à la notion du beau, et laissent transparaître les goûts de telle ou telle époque à travers de repérables caractéristiques ; focalisées, entre autres, sur des spécialités particulières en fonction des périodes, *La dramaturgie classique en France*⁶³² de Scherer par exemple étudie « la « structure interne » (et donc la façon de concevoir les personnages et de construire l'action) »⁶³³. Dans *Textes de théâtre*⁶³⁴, R. Monod quant à lui « distingue deux conceptions extrêmes du langage dramaturgique :

- Une dramaturgie de l'illusion qui fait tout son possible pour que les spectateurs oublient qu'ils sont au théâtre [...]
 - Une dramaturgie de l'allusion, par laquelle les acteurs rappellent sans cesse au public qu'on est là ensemble en train de se livrer à une activité de communication qui s'appelle théâtre [...]
- »⁶³⁵. Dans l'ensemble, il amorce une dialectique de l'imitation/ action résumant, pour aller vite,

⁶²⁷ *Ib.*, p. 446

⁶²⁸ *Ib.*, p.447

⁶²⁹ *Ib.* p.447

⁶³⁰ *Ib.* p.447

⁶³¹ *Ib.* p.448

⁶³² Paris, Nizet, 1950

⁶³³ *Ib.*, p. 448

⁶³⁴ 1977 Texte non texte.

⁶³⁵ Jean-Jacques Didier, *L'Esprit stylistique du mot d'esprit dans le théâtre de Musset*, Amsterdam, Ed. Robopi BV, 1992, p.124

[http://books.google.fr/books?](http://books.google.fr/books?id=GXQGGRpK_EwC&pg=PA124&lpg=PA124&dq=richard+monod+les+textes+de+théâtre&source=bl&ots=cyZ)

[id=GXQGGRpK_EwC&pg=PA124&lpg=PA124&dq=richard+monod+les+textes+de+théâtre&source=bl&ots=cyZ](http://books.google.fr/books?id=GXQGGRpK_EwC&pg=PA124&lpg=PA124&dq=richard+monod+les+textes+de+théâtre&source=bl&ots=cyZ)

l'écart qui sépare les conceptions platoniciennes (abordant la notion de copie) de celles de la performance (annihilant entre autres, avec ou sans succès, la notion de personnage, elle-même s'arrimant au domaine de l'imitation, en particulier du comportement humain). Mais sans faire appel aux théories de la performance, naissantes à l'époque où il écrit, Monod appelle « dramaturgie les types de rapports qui s'instaurent entre le *hic et nunc* de la représentation et *l'ailleurs-autrefois* de la fable »⁶³⁶.

Ces deux types de dramaturgies sont parfois éclairants pour l'analyse d'un corpus qui a pu se penser dans l'opposition dramatique/ postdramatique. À partir de celle-ci, pourrait-on dire que le théâtre dramatique est forcément dramaturgique ? Serait-ce un pléonasme de concevoir une dramaturgie du théâtre dramatique dans le sens où le drame n'est pas sans dramaturgie ? Et le théâtre postdramatique serait-il a-dramaturgique dans le sens où, dans ce type de théâtre, l'on note « une disparition des « motifs » qui, dans le théâtre d'autrefois, faisaient de l'action l'élément capital »⁶³⁷ ? Serait-ce antinomique de concevoir une dramaturgie du théâtre postdramatique ? Ce type d'interrogation se pose en terme de reconnaissance de l'action, dans ses rapports au réel, et dans ses applications dramaturgiques bien entendu. Or, c'est ce domaine qui nous occupe et qui peut justement réconcilier ces deux théâtres, dramatique et postdramatique, dans le matériau littéraire sur lequel le travail dramaturgique opère : « le texte, à chaque lecture, apparaît comme le prétexte d'une appropriation et un potentiel d'élaboration de fiction intime, de représentation virtuelle ou réelle, de jeu, voire de discours, à tenir sur le texte lu »⁶³⁸.

Enfin, pour terminer sur la notion de « dramaturgie » et sur le rôle du dramaturge, somme toute composites et difficiles à cerner, certains metteurs en scène refusent d'y recourir en rejetant les deux conceptions. C'est le cas de Vitez « qui, dénonçant « l'impropriété de l'utilisation du mot dramaturge pour cet usage » (conseiller littéraire)⁶³⁹ dit « partir de l'acteur et de son travail, de sa simple présence sur scène ». Ces metteurs en scène ne seraient-ils pas leurs propres dramaturges ? »⁶⁴⁰

Nous verrons dans quelle mesure, Michel de Ghelderode et Jan Fabre peuvent apparaître en tant que dramaturges, au fil des analyses et si cela est possible ou non. Concernant la notion de dramaturgie, dans l'étymologie, dans l'historique et la théorie, quelques éléments ont été

a8p76FO&sig=mPD2fmvI1U_0voOryvoALO7BGT0&hl=fr&sa=X&ei=QNSiU_OpEMXK0QX-2YGADA&ved=0CEYQ6AEwBQ#v=onepage&q=richard%20monod%20les%20textes%20de%20théâtre&f=false

⁶³⁶ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 448

⁶³⁷ Biet p. 888

⁶³⁸ Biet p. 631

⁶³⁹ Parenthèse personnelle

⁶⁴⁰ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p.447

sélectionnés et soulignés de façon arbitraire et quelquefois nécessairement anachronique, pour observer à la loupe certains fonctionnements dramaturgiques; à savoir, selon une approche classique, celui des personnages, et selon une approche plus contemporaine, celui des lieux et des époques attenants aux pièces de théâtre (à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre, par les dimensions spatio-temporelles de la pièce de théâtre, et par celles de l'Histoire) que le *hic et nunc* et *l'ailleurs autrefois* comprennent. Aussi, les trois axes de cette partie sont déterminés en faveur des personnages, reconnus sous le nom d'« entités », des temps et des espaces caractérisant une dramaturgie de la mort.

2 Les entités théâtrales des deux auteurs flamands sont-elles toujours destinées à la scène ?

Dans cette interrogation que faut-il entendre par « entités » ? S'agit-il d'entités vivantes ou mortes, voire mobiles ou inertes? Ont-elles une identité propre sur le plan théâtral en tant que personnage? Sont-elles individuelles ou collectives ? Autant de questions que je vais poser sous un ensemble de rubriques : les personnages de la mort, les acteurs, les personnages qui meurent sur scène, les performeurs. Les personnages de la mort/ les acteurs et les personnages qui meurent/ performeurs sont-elles des catégories en opposition? Sont-elles dans la complémentarité ou la similitude?

La rubrique du personnage donne le point de départ à cette étude car elle détermine les trois autres. Au théâtre, l'acteur endosse le rôle d'un personnage, même si le personnage est aussi un être de papier comme dans le cadre d'un roman ou d'un autre genre littéraire. Le performeur est lui aussi un personnage, dans la mesure où, en dépit du fait qu'il est censé jouer selon le *real body in real time*, il joue en tout état de cause, sur scène ou ailleurs ; nous dirons que, du fait que le *performeur* joue, il demeure, ou semble demeurer, un personnage puisqu'il évolue dans un cadre bien précis : « jouer comporte des mots et des actions réels qui, paradoxalement ne sont pas réels car ils sont dans un cadre »⁶⁴¹. Gregory Bateson montre par là que le jeu – au sens large du terme - implique un cadre, dans tous les cas situé en dehors du réel ; si bien que la performance demeure dans un *cadre*, et le jeu du performeur *cadré*. Avant d'étudier plus précisément le cas du performeur et des entités de la scène, nous dirons donc, pour commencer,

⁶⁴¹ Henry Bial, *The Performance studies reader*, Second Edition, London and New York, Routledge, 2007, p.135: *Play involves « real » words and actions that are paradoxically « not-real » because they are framed.*

que le jeu théâtral implique le personnage théâtral, en l'occurrence le personnage de la mort. Il se distingue d'ailleurs de la figure – majeure ou mineure – de la mort.

2.1. Les personnages de la mort

C'est justement grâce à la notion de « jeu » que la distinction entre la figure et le personnage peut s'opérer. Le premier axe de cette recherche a traité des figures de la mort dans la littérature ; elles ne doivent pas être confondues avec les personnages de la mort. Les unes, dans ma recherche, sont du domaine de la littérature, les autres, sont du domaine de la dramaturgie ; surtout que, d'un point de vue général sur l'ensemble des deux premiers axes - littéraire et dramaturgique - , c'est aussi dans la différence entre ces deux termes - personnage et figure – que se situe la distinction, dans le traitement du corpus, entre littérature et dramaturgie.

2.1.1 Comment se différencie manifestement le personnage de la figure ?

Dans le passage de l'être de papier qu'est le personnage à la personne du comédien, se définit le terme « personnage » théâtral qui, contrairement à la figure, n'est pas toujours du côté du symbole : même si un personnage peut être symbolique, ou emblématique, il ne reste pas à l'état d'image ou à l'état d'une figuration d'origine culturelle ou culturelle. Bien sûr le personnage peut aussi se situer dans le cadre d'une référence sur le plan culturel, quand il est situé dans un contexte culturel. C'est le cas de Faust. Or, celui-ci, tout en ayant adopté les traits de la figure dans ce qu'il a de symbolique – son célèbre pacte avec le diable - est répertorié dans le dictionnaire des personnages. Ce qu'il a de typique en tant que personnage, c'est une sorte d' « existence » propre à chaque pièce, et même et surtout une existence réelle : « protagoniste de divers ouvrages dramatiques, lesquels, au cours de plusieurs siècles, ont repris, en la suivant plus ou moins fidèlement, la légende d'un célèbre magicien allemand qui vendit son âme au Diable, /... Faust / est cependant un personnage qui a réellement existé »⁶⁴². Que le saint et l'ange possiblement aient existé dans des perspectives religieuses, pourrait se vérifier dans les Ecritures, dans la littérature et la peinture baroque notamment, mais c'est leur condition angélique et leur condition de sainteté qui les détache de la condition « existentielle » du personnage. Sauf dans le cas où le saint ou l'ange sont anthropomorphisés dans les

⁶⁴² *Dictionnaire des personnages*, Paris, société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1960, p.244

représentations iconographiques et théâtrales, ils demeurent des figures. Sous le même mode, l'on peut retrouver des personnages historiques dans la tragédie humaniste, tels Marc-Antoine et Cléopâtre dans *Marc-Antoine* de Robert Garnier⁶⁴³. De plus, le personnage, historique ou non, se rapproche du monde théâtral et littéraire, quand la figure appartient à des domaines divers car elle est symbolique. Par ailleurs, les personnages peuvent être légendaires comme Phèdre, Antigone ou Dom Juan, si leurs qualités héroïques, exemplaires, ou cathartiques, en font des êtres proches d'une humanité qui cherche ses modèles et qui dépeint ses discordances. Par opposition, le chien, l'ange ou le hibou n'ont pas le caractère du personnage, dans le sens où leur anonymat les prive de ce qui fait l'essence du personnage ayant sa « vie » propre, fût-elle théâtrale ou romanesque.

Même si le personnage meurt sur scène, de façon épique (Britannicus et Andromaque entre autres) ou dramatique (Phèdre notamment) chez Racine par exemple, il ne meurt ni dans les mémoires, ni dans le patrimoine littéraire car son histoire et son caractère héroïque traversent les époques ; à tel point qu'il devient une sorte de personnalité du monde imaginaire et de l'héritage culturel. D'ailleurs, d'un point de vue linguistique, dans personnage il y a le substantif « personne », ce qui signifie doublement la présence de quelqu'un - « une personne est là » -, et son contraire, l'absence, dans une formule négative quand « personne » devient pronom : « il n'y a personne ». L'étymologie et l'histoire du mot nous renseigne justement sur les liens entre la *persone* et le corps, l'une des « matières » principales de la performance, et entre « personne » et « acteur », l'une des matières principales du théâtre.

– *Persone*, «corps de celui dont on parle» (Béroul, *Tristan*, éd. E. Muret, 4431), que l'on retrouvera plus tard dans l'expression « se présenter en personne » signifiant « en chair et en os ». Par rapport à mon étude en particulier, le corps de la personne étant périssable, la notion de personnage a nécessairement à voir avec la mort.

– Du lat. d'origine étrusque *persona* «masque de l'acteur» d'où à l'époque chrét. «visage, face»; «rôle [au théâtre], caractère, personnage; personnalité, personne, individu»⁶⁴⁴

– Personnage était au départ un « terme du droit canonique désignant une situation religieuse importante et l'étendue d'un bénéfice (1226). L'usage moderne du mot date du Moyen Français quand il a développé le sens de « personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique » [...] Au cours du XV^e siècle par extension, le mot commence à désigner un être humain représenté dans une œuvre plastique (1422), une personne jouant un rôle social important et en

⁶⁴³ éd. J.-C. Ternaux, Paris, Garnier, 2010

⁶⁴⁴ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/personne>

vue (1470) »⁶⁴⁵

Le mot « personnage » a donné « personnifier », et « personnification », quand celui de « figure » a donné « figurer » et « figuration ». Ces dérivés morphologiques indiquent de nouveau les nuances entre le personnage et la figure : l'un est l'attribut de l'acteur, l'autre est l'attribut de la production; être acteur et jouer le rôle d'un personnage et faire de la figuration, quoique dans la même lignée de la représentation, désignent des champs d'application différents dans le domaine du drame.

Par opposition à ce que nous venons de voir, même si son existence est fictive, la figure quant à elle, paradoxalement n'est pas fictive tout à fait, puisqu'elle est presque toujours allégorique d'un événement, d'un épisode biblique ou d'une représentation iconographique dont la perspective légendaire se fonde quelquefois au regard historique. Ainsi le chevalier, avec ses armes à la fois tueuses et fécondes, est aussi bien le chevalier de la mort dans l'Apocalypse que le chevalier des Croisades au Moyen Âge. Les deux entités de la figure et du personnage peuvent alors se superposer, dans la mesure où la figure adopte des caractéristiques propres à la dramaturgie, c'est à dire propres à la réalisation du rôle que le personnage représente. En effet, la figure du chevalier devient un personnage dans les rôles du Chevalier du désespoir et du Cavalier bizarre (qui n'apparaît jamais sur scène). En dehors des productions fabrienne et ghelderodienne, les autres figures, l'ange, le saint, le chien ou le hibou, se déclinent dans tout type de domaines artistiques ou non - architecturaux, littéraires, religieux, savants ou populaires - par opposition au personnage qui est propre aux arts littéraires et aux arts visuels: un personnage d'épopée comme celui de Didon se retrouve dans des tragédies humaniste et classique, de Jodelle et de Hardy, dans des peintures, notamment de Rubens et des opéras, entre autres, de Purcell ou de Berlioz. Si l'on parle de la figure de Didon, l'on pourrait par là entendre la figure d'une reine suicidée par exemple, éprouvant dans le Champs des Pleurs une déréliction comparable à celle qu'elle éprouva suite au départ d'Enée. C'est donc aussi dans une part de l'imaginaire ou de l'inconscient collectif que la figure s'anime, colportant néanmoins la réalité symbolique et partielle d'une humanité archétypale. À ce même titre, la figure du Cid, n'est pas le personnage du Cid en lui-même. Le personnage, lui, semble réel, surtout quand il est supporté par le comédien lors de la performance, même s'il est destiné à la fiction théâtrale et à l'éphémère de la représentation, ou de la lecture de la pièce. La figure du Cid est une représentation du personnage, mettant en avant ses qualités ou non, et dans une certaine abstraction qui synthétise les attributs du personnage, sur le plan physique et moral.

En dehors de sa distinction avec la figure, le personnage est soumis à un caractère qui s'affronte

⁶⁴⁵ Alain Rey, p.1487

et se complète avec d'autres caractères dont les personnages du drame sont affublés. Le nom « personnage » se traduit d'ailleurs par *character* en anglais. En français le caractère demeure la voie essentielle du personnage - dans ce qu'il a d'universel et de particulier à la fois - susceptible de faire naître la discussion entre la voix intérieure de l'individu (se reconnaissant dans le caractère) et la voix de l'inconscient collectif (se reconnaissant à l'aspect primordial du caractère): « La sublimité de la comédie de caractère repose sur cet anonymat de l'homme et de sa moralité, alors même que l'individu se trouve porté à son plus haut développement dans l'unicité d'un trait de caractère »⁶⁴⁶. Benjamin soulève de plus la question de l'éthique par rapport aux caractères de la comédie. Nous verrons cependant que nos personnages de la mort, n'entrent pas toujours dans la définition d'un caractère, par leur nature même de personnage incarnant ce qui, par définition est désincarné ; et par là même, la question de l'éthique, concernant le caractère et soulevée par Benjamin, se posera d'une part en terme de métaphysique. D'autre part, elle soulève une interrogation purement matérielle, quoiqu'elle touche aux horizons de l'illusion. La distinction ou tentative de distinction entre personnage et figure conduit à penser que les passerelles entre les deux vont se former facilement, mais que l'impasse de la *mimesis*, en ce qui concerne les personnages de la mort, demeure.

3.2.1 Y a-t-il une *mimesis* du personnage de la mort ?

Comment représenter un personnage de la mort alors que personne, mis à part dans les effets qu'elle produit sur le corps et dans des conceptions imaginaires, n'a jamais vu la mort? À ce propos, y a-t-il un personnage dans une pièce de théâtre ou autre, qui représente la vie ? Déméter par exemple est en effet une image de la fécondité ; mais de là à dire qu'elle représente la vie, cela comporterait un hiatus entre l'impulsion vitale ou les effets de la fécondité (agraire), et la vie elle-même. De ce fait, si cette deuxième question se pose en terme de *mimesis*, il s'agira davantage de montrer les personnages des auteurs dans un paysage théorique, et de tenter de les déterminer par analogie, au regard de l'imitation ou justement de l'impossible imitation (de la mort). Précisons d'ores et déjà que le terme *mimesis* n'est pas véritablement approprié aux aspects postdramatiques de la production de Fabre, quand « le théâtre postdramatique présente des affinités avec le théâtre énergétique »⁶⁴⁷ « qui ne serait point un théâtre de la signification, mais théâtre « des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence » »⁶⁴⁸. En deçà de ce

⁶⁴⁶ Walter Benjamin, *œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p.207

⁶⁴⁷ Lehmann, p.53

⁶⁴⁸ *Ib.*, p. 52

type de ce théâtre, « énergétique », défini par Lyotard, dans le *Théâtre postdramatique* de Lehmann, « le théâtre y est accentué en tant que situation et non en tant que fiction »⁶⁴⁹. La situation théâtrale autour de laquelle Fabre élabore sa production scénique se situe dans le paradoxe de la réalité transgressée et de la fiction réalisée; dans *l'Ange de la mort* par exemple, la réalité de la danse macabre effectuée au cours de la performance se rapporte à un univers médiéval dont le démon est fictionnel, alors que la fiction de la vidéo réalise la présence du chorégraphe angélique. Dès lors, concevoir et interpréter les pièces de théâtre du plasticien en fonction de la *mimesis*, serait source de contresens. À ce titre Florence Dupont, sur le théâtre de Jan Fabre a pu émettre une critique fondée sur une erreur : "En croyant de référer aux origines dionysiaques du théâtre et rompre avec un théâtre littéraire, Jan Fabre s'enferme en fait dans une idéologie néoaristotélicienne qui le coupe de tout ce théâtre rituel qu'il prétend promouvoir par un "retour" aux origines. En effet au lieu de placer le rituel avant le texte et d'en faire un système codifié, il part du texte et le joue de façon mimétique [...]. Nous sommes loin d'un théâtre rituel et en pleine mimésis"⁶⁵⁰. Jan Fabre élabore sa dramaturgie de façon composite, avec l'aide de ses assistants, de ses acteurs, de ses danseurs, et de divers supports littéraires, plastiques, de ses propres dessins en particulier, et, le cas échéant, du multi média. Aussi, l'affirmation « il part du texte et le joue de façon mimétique » pour déterminer un théâtre qui devient globalement le produit d'une « pleine mimésis » est purement réductrice et donc erronée.

Concernant les personnages de Ghelderode, l'attraction mimétique dont ils font preuve est héritée de figures anciennes, issues de l'Antiquité; et par le fait que, Nékrozotar dans *La Balade du Grand Macabre* ou la Mort dans *La Mort du Docteur Faust*, sont des personnages dotés de la faux, tel le dieu de l'Âge d'or. Une didascalie par exemple, en effet le précise de la sorte: « Entre la Mort, sautillante avec une faux gigantesque »⁶⁵¹. Cette Mort, n'ayant d'ailleurs qu'une intervention minimale (éphémère et muette), digne d'une figuration et non de la composition d'un rôle caractérisant le personnage, ne sera pas davantage étudiée. Plus avant, c'est aussi les danses macabres du Moyen Âge qui inspirent les personnages de la mort chez Ghelderode ; chez Jan Fabre également mais dans des chorégraphies contemporaines. Néanmoins, si l'on peut parler ici de fonction mimétique entre cette figuration ancienne de la faucheuse et les personnages du poète dramatique, c'est grâce à la dialectique qui se crée entre l'héritage de la danse médiévale et la personnification de la mort présentement dansée au cours de la performance; rappelons-nous que le caractère (du personnage) est « susceptible de faire naître la discussion entre la voix

⁶⁴⁹ *Ib.*, p. 206

⁶⁵⁰ Florence Dupont, *Aristote, le vampire du théâtre occidental*, p.20

⁶⁵¹ *La Mort du Docteur Faust*, p.182

intérieure de l'individu (se reconnaissant dans le caractère) et la voix de l'inconscient collectif (se reconnaissant à l'aspect primordial du caractère) ». Ainsi, dans *La Balade du Grand Macabre*, de Nékrozotar naît un personnage à double fonction mimétique : il est la mort elle-même, sur le plan individuel, dont l'imagerie est héritée du dieu de l'Antiquité, et la mort collective ou massive que les danses macabres représentent depuis les fléaux de la peste répétée au cours du moyen Âge notamment.

D'autres considérations critiques et théoriques seront apportées dans les analyses dramaturgiques à venir. Mais voyons à présent quels sont les personnages de la mort dans le corpus. Du fait qu'ils sont très nombreux chez les deux auteurs, plusieurs cas sont à distinguer : les personnages représentant la mort elle-même, comme Nékrozotar ou l'Ange de la mort, les personnages morts ou qui meurent en scène comme Blandine Jaïre, Rénatus ou « Lancelot » dans *Another Sleepy Dusty Delta Day*, les personnages acteurs et les personnages performeurs.

2.2 Les personnages représentant la mort

Occurrents dans le corpus ghelderodien, dans *La Balade du Grand Macabre* par exemple, ils ne sont pas toujours « acteurs » sur scène, dans la mesure où ils peuvent se réaliser par la fonction épique du texte, ainsi que je l'ai montré dans la partie sur littérature de la mort, avec le Cavalier bizarre par exemple. Les personnages représentant la mort elle-même, relativement peu nombreux dans l'ensemble du corpus, sont l'Ange de la Mort chez Jan Fabre, et Nékrozotar chez Ghelderode. En revanche, la rareté de ces occurrences, n'en exclut ni la complexité, ni le mystère que nimbent leurs présences destinées à la représentation, théâtrale ou non ; la simple lecture des textes peut susciter une représentation intime sur le plan de l'imaginaire individuel. Que cache Nékrozotar ? Que cherche à nous montrer l'Ange de la mort ? Ont-ils quelques secrets à nous dévoiler ? En dehors de tout didactisme, ton auquel les auteurs sont étrangers, Jan Fabre et Ghelderode laissent évoluer leur personnage de la mort dans des théâtres qui n'ont de possibles comparaisons, sur le plan dramaturgique, que dans les symboles de la danse macabre.

2.2.1 Nékrozotar

Pour appréhender le 'carbonisateur', une lecture textuelle de ses particularités funestes est fondamentale. Elle nous renseigne sur son espèce, sur son passé, sur ses actions de diverses

natures, et nous conduit premièrement à une présentation générale de cette Mort. Deuxièmement la dramaturgie du personnage à travers l'écriture de l'auteur, dégage des aspects théologiques. Paradoxalement, ceux-ci conduisent à donner au personnage un aspect mufti-face – de la danse au fantastique en passant par le burlesque, le démoniaque, l'ivrognerie et la mythologie -. Ainsi, par les appartenances multiples de son caractère composite, une question se pose dans à la théâtralité de ce personnage : n'est-il pas postdramatique avant l'heure ? Troisièmement et de surcroît par rapport aux deux premiers points, l'esthétique de la danse macabre et ses connotations médiévales inscrivent le personnage dans le rôle d'une Mort particulière, telle qu'on en a peu rencontré au théâtre.

Présentation générale du personnage

Contrairement au Cavalier Bizarre, personnage épique, Nekrozotar est un personnage dramatique au même titre que ses compères, Videbolle ou Proprenaz, mais il est la Mort elle-même au premier abord ; et pour commencer en raison de son nom propre, Nékrozotar, substitue de Grand Macabre qui fait le titre de la pièce, dont la sémantique est en lien avec la faucheuse notamment : « Nekrozotar est construit à partir de "Nekro", suggérant la mort (comme dans nécropole); de "zot" qui, en bruxellois, signifie fou, (ou bouffon, par extension); le "tar" est à considérer comme une finale telle qu'on en trouve dans les mots "pendard", ou "lascar" à consonance péjorative »⁶⁵².

Or, ce personnage n'est pas uniquement le « titulaire du poste » consistant à déclencher le décès, comme les Parques de la mythologie. Il représente aussi la Mort même et tueuse ; aussi, il est à la fois maître ou allégorie du trépas et l'effet produit sur celui qui le subit. Dans la pièce de Ghelderode, si Nékrozotar semble au départ avoir « la tête de l'emploi », il s'avère que ses attributs dramaturgiques sont multiples: il apparaît aussi tel un messager, tel un ange exterminateur et démoniaque, et comme un agent de l'Apocalypse.

Le messager est autoritaire et doué de clairvoyance. Il est ainsi reconnu par la façon dont on s'adresse à lui tout d'abord - « décrivez-nous, ô voyant, ce séjour aérien où nous serons tantôt »⁶⁵³, et, ensuite, d'après le cadre énonciatif de ses propos; il s'exprime au futur, un temps de la certitude. Dès le premier tableau du premier acte, Nékrozotar parle ainsi à Proprenaz, le philosophe : « fauchés seront, trétous fauchés et périront », « fauchés seront les mauvais et les

⁶⁵² Jean-Paul Humpers, entretien du 16.07.13

⁶⁵³ *La Balade...*, p.91

bons », « fauchés seront, les enfants et leurs poux »⁶⁵⁴, « tu mourras »⁶⁵⁵, « que tous mourrons qui naquirent »⁶⁵⁶, « ils mourront »⁶⁵⁷. D'un point de vue linguistique, la belle assurance du Grand Macabre se vérifie par le temps verbal que son langage met à profit, mais elle s'épanche aussi vite par le contenu inconséquent de ses dires: dans le sens où la mort se produit inévitablement et pour tout un chacun. Quand Nékrozotar annonce « tu mourras », son rôle de clairvoyant s'apparente alors à celui d'un tautologue. De plus, au deuxième acte, quatrième tableau, il se contredit lui-même en montrant que l'action est primordiale pour lui et qu'elle a lieu, pour commencer, au détriment du silence – et non du même silence qu'un Maeterlinck plus tragique dans *Les Aveugles* – à l'instar de la didascalie de l'auteur : « Savez-vous quelle inscription se trouve gravée sur ma faux ? (*silence*) « Je fais plus que je ne dis » »⁶⁵⁸. Juste après cette 'révélation', le « philosophe » Videbolle y répond en ces termes : « Gardez silence, notre Maître. Rien de plus éloquent ». À son tour, le « Maître » s'en explique, qualifiant lui-même son tempérament: « Taiseux suis-je. Discourir est une vanité »⁶⁵⁹. Or, pour finir, au lieu de pratiquer le silence, il énumère certaines de ses tâches, et non des moins célèbres : « je fermais les yeux au pauvre Adam », « je mis le feu à Sodome et Gomorrhe. Je démolis Babel, la hautaine tour. Je façonnais le nœud de Judas [...] Je tendis la ciguë à Socrate, le poignard à Néron. Mahomet me rendit des comptes »⁶⁶⁰. Qui a pu parler de vanité ? L'ambiguïté du terme se révèle par la fausse modestie du Grand Macabre et dans le rappel à l'ordre de la mort, contenu dans son énumération: ces grands personnages, comme le commun des mortels, ont aussi eu affaire à la Mort. Au-delà de la disparition de l'homme à la condition prestigieuse ou non que décrit son bavardage avec ses compères Videbolle et Proprenaz, il signifie que tout également se réduit à néant, y compris les plus grands domaines de la politique, de la connaissance et de la civilisation : « poussières impériales, tyranniques, philosophiques... [...] Poétiques, ecclésiastiques, rhétoriques, militaires, doctorales, érotiques, vénales, [...] démagogiques, démocratiques [...] Aristocratiques, esthétiques⁶⁶¹ ».

Autrement dit, si le personnage de la mort apparaissait tel un prophète de fortune, dont le sérieux est mis en doute par l'absence de révélation que ses messages contiennent, d'un côté il feint la majesté du silence ce qui le ridiculise plus ou moins, d'une autre, il retrouve une certaine prestance par les aspects (éphémères) de son rôle civilisateur et omniscient, en évoquant les

⁶⁵⁴ p.44

⁶⁵⁵ p.39

⁶⁵⁶ *Ib*, p.40

⁶⁵⁷ p.43

⁶⁵⁸ p.85

⁶⁵⁹ p.86

⁶⁶⁰ p.86-87

⁶⁶¹ p.87

grands décès de la culture occidentale (qui ne sont un secret pour personne); or, du fait que ces morts célèbres prennent ici un caractère anecdotique par accumulation et banalisation, le brio de l'Histoire aux effets impérieux, se change en la monotonie de la besogne coutumière. Nékrozotar s'est acquitté de ses tâches habituelles, sous de grands ou tristes jours et quel que soit le contexte. Cette alternance entre le faste et le néfaste, le grandiose et le morose, ou la liberté et la servilité, est typique de l'ambiguïté médiévale, appelant de cycliques renversements, tel que le premier axe de cette recherche l'a montré à plusieurs reprises. En cela, la présentation de Nékrozotar permet de définir un personnage spécifiquement grotesque, et dont la dramaturgie se précise dans les ressorts du carnavalesque. Par opposition à la joyeuse société du carnaval, des préoccupations du domaine religieux (apparemment sérieuses) sont soulevées par la dramaturgie de cette Mort.

Les questions théologiques convoquées par le personnage de Nékrozotar sont-elles d'inspiration chrétienne, païenne ou autre?

En dehors de son regard omniscient sur le passé et sur sa propre fonction de psychopompe, ce personnage prend, dès le début de la pièce, des allures diaboliques : « je fus l'ange du bien chassé du sein des villes [...] je m'éveillai l'ange du Mal »⁶⁶². Au sixième tableau du troisième acte, quand Goulave lui demande « qui es-tu », il révèle son identité sous le nom de l'« Archange obscur »⁶⁶³, et se nomme plus avant « le démon » ; une fois qu'il a mordu Salivaine qui le prend pour un vampire, regardant son propre drame, de façon intradiégétique, ce « Grand Ténébrusque »⁶⁶⁴ décrit la scène ainsi : « Le démon l'écorche. Elle a vécu, la gargouille »⁶⁶⁵. En cela, sous son visage démoniaque, le personnage de Nékrozotar s'est connoté d'une évocation mal dit chrétienne de la mort, avec l'idée du mal qui s'y rattache d'une part, et l'idée du bien mourir d'autre part. Assimilé au travail de la fossoyeuse en tant que Grand Macabre, ce personnage de la Mort s'est aussi assimilé au rôle du Malin, dans lequel le christianisme reconnaît en effet la responsabilité de la mortalité de l'homme : la mauvaise mort n'est-elle pas le mal pour les chrétiens ? Car « la crainte de la mauvaise mort, celle du diable et l'aspiration du salut semblent être des traits profonds de la mentalité chrétienne »⁶⁶⁶. Si la mort n'est pas Diable en 'personne', n'est-elle pas tout au moins étroitement liée à la notion de péché? C'est dans un débat qui touche à la question de l'immortalité de l'âme, que les Pères de l'Eglise ont en effet

⁶⁶² p.45

⁶⁶³ p.120

⁶⁶⁴ p.93

⁶⁶⁵ p. 61

⁶⁶⁶ Florence Bayard, *L'art de bien mourir au XV^e siècle*, Presse universitaire de la Sorbonne, p.183

étudié la question en glosant les auteurs de l'Antiquité au regard des Ecritures. Ils montrent que le rôle de Dieu et celui de la mort sont actifs par rapport à la notion de péché (qui avait été engendrée sous l'impulsion de Diable). Ainsi, pour Lactance « bien que l'homme ait été créé pour l'immortalité, Dieu lui a donné une nature mortelle, car il savait, dans sa pré-science, son inclination vers la mort et le péché »⁶⁶⁷. D'après Ambroise quant à lui, la mort, qui ne met pas fin à la vie de l'être humain, est une sorte de réponse au péché, dans la mesure où elle en est la conséquence, tout en libérant l'homme: « Pour Ambroise de Milan les hommes ont tort de craindre la mort physique comme une cessation de l'être. Selon lui, la mort n'est pas la cessation de l'être mais la cessation du péché [...] Le péché est entré dans le monde par la ruse du serpent et a engendré la mort »⁶⁶⁸. Dans cette perspective, le diable a donc initié la mort et le péché. De plus, dans l'optique de la religion chrétienne telle que la littérature de la patristique en rapporte les études à propos des grandes questions théologiques, la mort apparaît souvent telle un maléfice. D'ailleurs, dans *Mademoiselle Jaire*, le vicaire Kaliphas et le père de Blandine - en constatant que Blandine Jaire, au moment de sa mort, a quitté sa chambre et qu'elle est sortie, évoluant dans un entre-deux-mondes entre la vie et la mort -, ne cessent de répéter: « elle est maléficiée », et Jaire d'ajouter: « L'œuvre du démon qui l'a insensibilisée d'âme et de corps »⁶⁶⁹. Derrière la dichotomie entre la volonté de ces hommes, plus ou moins malsaine, de voir la fille mourir enfin, et leur volonté de la voir mourir sainement, se cache en fait l'art de bien mourir auquel leur ignorante panique face aux sagesse de la foi fait référence. La dramaturgie de la scène en question dans *Mademoiselle Jaire*, et celle du personnage Nékrozotar multi-facette, évoque les conséquences de la mort dans l'Autre monde. Il s'agit en fait, dans des conceptions médiévales et de la Renaissance, du travail combatif des anges face à celui des démons au moment d'accueillir un trépassé. Dans son ouvrage intitulé *L'ange gardien protecteur spécialement des mourants* (Caen 1662), Jacques Coret, à propos du « moment qui précède immédiatement la mort », rapporte le combat des anges « contre les démons, ce qui rappelle l'*Ars Moriendi* ».⁶⁷⁰

Aussi, la dramaturgie de ce grotesque personnage qu'est Nékrozotar, nous dévoile une entité qui fait le lien, en sa qualité de psychopompe, entre les deux mondes de la vie et de la mort. De plus, il faut prendre garde à lui en tant que « Diable médiéval » (par les connotations que son personnage reflète de cette entité du Moyen Âge) car il peut également signifier la mauvaise mort en raison d'une vie pécheresse. D'une part, dans cette tournure, il en va du salut de l'âme,

⁶⁶⁷ Bruno Gaudet, *Herméneutique des discours chrétiens sur la mort et l'au-delà*, p.147

⁶⁶⁸ Bruno Gaudet, *Herméneutique des discours chrétiens sur la mort et l'au-delà*, p.149

⁶⁶⁹ *Mademoiselle Jaire*, pp. 226-228.

⁶⁷⁰ Florence Bayard, *L'art de bien mourir au XV^e siècle*, Presse universitaire de la Sorbonne, p.184

de ne pas se soumettre à la tentation du Malin car, « l'âme qui pêche et meurt n'héritera pas la vie éternelle, mais la mort éternelle »⁶⁷¹ ; et d'autre part, en dépit des tentatives de démon, il en va de l'acceptation de la mort (et ce que Jaïre n'accepte pas est en fait la vie de sa propre fille) pour que sa préparation soit efficace et conduise à la juste voie : « Ils (les sages chrétiens) croient et estiment, par l'instinct du diable d'enfer dont ils sont aveuglés, qu'ils ne doivent jamais si tôt mourir, si bien que plusieurs, par vaine et indue espérance, sont morts méchamment et leur conscience non préparée »⁶⁷². Dans une autre terminologie plus archaïque, préhellénique puis hellénique, pour éviter la mort éternelle, accédant ainsi à une condition immortelle, et pour assurer la préparation à la mort, la tradition de l'Antiquité, déjà comprend cet état de l'être, par un type d'initiation: le néophyte grâce au Mystère, à l'instar de la mort et de la résurrection d'une divinité, « accédait à un autre mode d'être ; il devenait l'égal des dieux, [...]en atteignant une[...] « démortalisation » (*apathanatismos*) »⁶⁷³. Cette « démortalisation » prendra plus d'importance avec l'étude de Blandine Jaïre, dont la mort n'en est pas une comme nous le savons); ce personnage justement est issu d'un *mystère en quatre tableaux*, selon le sous-titre de l'auteur. Quand Ghelderode, à travers Nékrozotar, invite les amants à s'unir dans un tombeau, aurait-il une idée de cette expérience de la mort par le Mystère, engendrant la vie perpétuelle, ou vécu quelque expérience dégageant une suprasensible connaissance de l'être ? De même, si l'image de la fécondité dont l'union amoureuse – de Jusémuina et d'Adrien dans un tombeau⁶⁷⁴ – en est un avatar, pour le poète serait-elle aussi en lien avec les *Mystères de Démète*, déesse de la fertilité, célébrés à Eleusis pendant des siècles, ou d'autres sources? Roland Beyen qui a « fouillé longuement la bibliothèque de l'auteur »⁶⁷⁵, dans le fruit de ses recherches, ne mentionne des lectures de Ghelderode, ni les tragédies ni les poèmes épiques de l'Antiquité, en dehors des *Sept contre Thèbes* de Sophocle⁶⁷⁶. Mais à la question posée par Roger Iglésis dans son émission Radio Diffusion, *Michel de Ghelderode Image et vision d'un solitaire*, « avez-vous été touché par un enseignement occulte qui vous ait révélé la vie qui nous attend au-delà de la mort ? », Michel de Ghelderode répond en ces termes :

L'enseignement, occulte, que je n'ai jamais reçu, a été l'enseignement religieux, de mon enfance et de ma jeunesse. Je n'en ai jamais reçu d'autre. Mais, naturellement, au cours de ma

⁶⁷¹ Bruno Gaudet, *Herméneutique des discours chrétiens sur la mort et l'au-delà*, p.149

⁶⁷² *Livres des morts, ars moriendi*, p 444

⁶⁷³ M. Eliade, *Initiation, Rite, société secrète*, pp.242- 244

⁶⁷⁴ *La Balade du Grand Macabre*

⁶⁷⁵ *Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode*, in *Les Lettres Romanes*, tome 24, 1970, Louvain, pp. 34-72 et pp. 132-167, p. 34, dédié à Robert Guiette. Article disponible à la demande auprès de Jean-Paul Humpers, sur le site de La Fondation des Amis de Ghelderode- http://www.ghelderode.be/site_000037.htm

⁶⁷⁶ Roland Beyen, *Ib.*, p.159

vie je me suis penché sur l'œuvre de certains auteurs qui ont été, au delà des silences conjoncturels, ordinaires, non pas tant les spirites, mais les mystiques, des mystiques ou des mystiques dévoyés, des poètes comme William Blake, comme Hölderlin, Jean-Paul Richter, et si l'occultisme me requiert c'est naturellement à travers la vie des lettres, à travers les poètes et des écrivains, comme à travers l'allemand Hoffmann.⁶⁷⁷

Par ailleurs, à propos de cette Mort faisant partie doublement des vivants et des morts, des fragments de l'archaïsme sont décelables à travers la dramaturgie du personnage. Ils se révèlent dès le début de l'œuvre, quand il se présente avec le don de prophétie : « je suis voyant et clairvoyant »⁶⁷⁸. Il faut dire que, pour le poète, « le Grand Macabre est une sorte de revenant »⁶⁷⁹ et que ce don est en effet en rapport avec le monde des morts dans les œuvres littéraires de la Grèce Antique. Nous savons que parfois les aèdes et devins de la mythologie ont dû payer le privilège de « voyance » « au prix de leurs yeux », et surtout que, « aveugles à la lumière, ils voient l'invisible »⁶⁸⁰, le domaine du dieu Hadès. Similairement, les héros, tel Ulysse ou Enée accomplissent une descente aux Enfers, royaume du même dieu, pour connaître, grâce aux morts et devins qu'ils y rencontrent, des éléments de leur destinée. Ulysse, dans sa catabase, veut consulter Tirésias pour découvrir la façon dont il pourra revenir à Ithaque, Dans la même 'situation' infernale, le troyen, au chant VI de *l'Enéide*, en s'adressant à son feu père veut apprendre le sort de sa descendance. Cependant, chez le poète dramatique flamand, la descente aux Enfers est à peine suggérée par la présence démoniaque du personnage qui, de plus, ne doit consulter ni la sibylle ni le devin, et pour cause : il est lui-même faiseur d'oracle. Avec ses dons de prophéties il annonce avant tout une apocalypse, mais de type carnavalesque : « Je vous apporte la joyeuse nouvelle : Voici la fin des temps ! Le monde, le vieux monde va périr »⁶⁸¹ Ses oracles fin-de-mondistes ne sont pas tragiques en effet et la pièce est dans l'ensemble amusante selon les commentaires de l'auteur :

Voilà une œuvre qui donnera quelque courage parce que, bien que la Mort ait une place centrale, c'est une pièce joyeuse, où l'on rit beaucoup et l'on s'amuse bien. Parce que les hommes y retrouvent non seulement la joie de vivre, mais le sens de la liberté qu'ils avaient perdu, de toutes les libertés ; et de la nature aussi qui leur paraît très belle après ce faux désastre.⁶⁸²

Dans les propos du « Montreur de cataclysme », outre la gaieté surprenante de son annonce

⁶⁷⁷ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁶⁷⁸ *La Balade..* p. 88

⁶⁷⁹ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁶⁸⁰ Vernant p111

⁶⁸¹ p.46

⁶⁸² Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

eschatologique, un mélange de traditions, chrétiennes et païennes, médiévales et antiques se profilent. Quand il déclare par exemple « mon vieil ami Noé aussi avait une vigne »⁶⁸³, dans un contexte où les personnages boivent du vin à l'envie, il s'agit d'un clin d'œil à une autre « apocalypse » (renversée, du passé), le Déluge, en parallèle, non pas à une orgie dionysiaque, mais à une tradition rabelaisienne dans laquelle le motif du vin est célèbre - pour l'enivrement doublement alcoolique et verbal, ce dont les personnages de la pièce de Ghelderode ne se privent pas -. Par ailleurs, au troisième et dernier acte, le Grand Macabre en appelle aux nobles serviteurs « de tous poils » de l'univers pour échapper, à Salivaine, le femme de l'ivrogne Videbolle: « Zeus !... à moi ! Saint Michel, saint Gabriel, saint Raphaël ? »⁶⁸⁴ ; alors qu'il l'avait invitée, à la fin du deuxième acte, à s'unir à lui : « Debout bacchante ! Debout pour les flamboyantes noces de la Luxure et de la Mort »⁶⁸⁵. Ici, le dieu de la vigne semble par contre évoquer à travers le terme de « bacchantes », désignant les prêtresses qui célébraient son mystère.

L'ensemble des motifs théologiques soulevés par cette Mort burlesque et mystérieuse, sont donc élaborés à la croisée de traditions diverses, religieuses (chrétiennes, païennes) et littéraires (du Moyen Âge avec les Pères de l'Eglise et de la Renaissance avec Rabelais). Mais, à ces influences, il faut ajouter les éléments plus contemporains.

Le Grand Macabre, personnage de la littérature fantastique ?

Au delà de ses prophéties et de ses bouffonneries qui le victimisent parfois, Nékrozotar est aussi un personnage fantastique et inquiétant aux allures d'un prédateur, ainsi que l'interprétation de Jean-Claude Frison mise en scène par Bernard de Coster⁶⁸⁶ le montre bien ; surtout au moment où il profère de façon monstrueuse les propos de son rôle, qui était déjà, sous la plume de l'auteur, monstrueux. L'acteur en question ressemble en effet à un être démoniaque, quand il dit, comme s'il parlait de lui-même en tant qu'un autre : « (*Ecumant*) [...] L'horrible minuit sonne ! Tue, tue, rouge Mort ; égorge, c'est écrit ! La Bête est déchaînée ! Le temps est révolu ! Au nom du Créateur, je détruis... »⁶⁸⁷. Le personnage montre ainsi son deuxième visage : après la face du personnage amusant, il a la face du personnage terrifiant. De plus, étant donné que le Créateur par définition crée, et qu'il aime les êtres de sa Création, ce Grand Macabre est ici

⁶⁸³ p.85

⁶⁸⁴ p. 113

⁶⁸⁵ p.60

⁶⁸⁶ Bruxelles, Théâtre Royal du Parc, 1992

⁶⁸⁷ p. 97

inspiré par d'autres monstres de la production artistique. Des romans de la littérature fantastique ont effectivement produit ce type de personnage ; le docteur Frankenstein par exemple est aussi victime de sa créature monstrueuse : elle détruit les êtres qui sont chers à son créateur, telle l'amoureuse du Docteur Frankenstein. Ayant ainsi le rôle ou l'image du tueur, ces personnages induisent des figures fortes ou majorées de la mort, aux effets pourtant faibles, ou minorés, dans le sens où la mort par assassinat - la male mort - est à l'opposé de la mort préparée – la bonne mort. En effet, on le verra, la mort subite et violente, suicide par exemple, induit une mort a priori mineure, dans le sens où, chez Ghelderode, il n'y a plus rien à ajouter : ni « prolongation », ni évocation d'une dimension extatique de la mort. Néanmoins, cette dimension est ici suggérée par les aspects démoniaques du Grand Macabre et par les motifs théologiques repérés. Or delà de ses aspects complémentaires et antagonistes, ce phénoménal croque-mitaine est aussi un artiste.

Un danseur de la mort aux origines archaïques

Ce démon créé par Ghelderode ou ce démon de Ghelderode est aussi un « acteur » de la danse macabre, ainsi que l'auteur le signifie dans des didascalies et répliques : « *Nékrozotar, le chapeau noir sur la tête. Il danse avec péril* » [...] Périssiez... hic... Seul au monde... [...] Chef des décombres [...] Pitié, mon Dieu ? Pénitence (*Il boit*). Danser... danse macabre (*Il danse*). »⁶⁸⁸ En cela, comme c'est souvent le cas lorsqu'il s'apostrophe lui-même (Grand Ténébrusque, Démon, rouge Mort etc.), on a l'impression que le personnage est animé de façon auto-réflexive, ou qu'il est divisé entre sa propre entité et une autre, dans un dialogue s'adressant à elle-même. En cela, il est à l'image de la duplicité que les figures des danses macabres « mettent en scène ». Elles sont doubles en effet quand leurs représentations utilisent le mort (avec l'effet de la mort qui transforme le corps en cadavre) pour représenter l'origine de cet effet, la mort elle-même. Sur le plan de l'imagerie populaire, la personnification de la mort par une danse macabre, date du Moyen Âge et se répand surtout au XVI^e siècle : « Au XIII^e siècle elle (la représentation de la mort)⁶⁸⁹ devient un moissonneur avec une faucille, serpe, puis faux [...] La mort à la faux ne se généralisera vraiment qu'à la Renaissance »⁶⁹⁰. De son côté, le « Très Grand Macabre »⁶⁹¹ prévenant ses compères par « fauchés seront »⁶⁹² est bien nanti de sa faux que l'auteur écrit

⁶⁸⁸ p.112-113

⁶⁸⁹ Précision personnelle

⁶⁹⁰ André Corvisier, *Les danses macabres*, Que sais-je, PUF 1998, pp.10-11

⁶⁹¹ p.80

⁶⁹² *Op. cité*

« faulx », dans « gravés sur ma faulx »⁶⁹³ et « je polis ma faulx »⁶⁹⁴, selon une forme de l'ancien français (vers 1380), « enregistrée par le Dictionnaire de l'Académie jusqu'en 1932 »⁶⁹⁵ ; Ghelderode écrit sa pièce « macabrée » en 1934. Son personnage est donc reconnu comme celui des danses macabres, par son outil de moissonneur: la faucille. Paradoxalement, l'attribut du dieu Saturne, qui régnait sur l'Âge d'Or au moment où la terre produisait tout en abondance, est aussi celui de la vie, par la fertilité qu'il incarne et que nous avons déjà évoquée. De plus, ce dieu, précipité de l'Olympe par Zeus qui le détrôna, puis installé sur le Capitole, fut accueilli par Janus⁶⁹⁶, le dieu de tous les commencements, ayant un double regard sur l'Orient (de *Orior* en latin « naître, en parlant du jour », « naître », « provenir de », « commencer »), et en même temps, l'Occident (de *Occidere* en latin, « finir en parlant du jour », « mourir », « être tué », « périr ») ; l'on peut noter au passage que le premier de ces verbes en latin, est déponent, le second ne l'est pas. La divinité porteuse de la faucille ou de la serpe, telles les figures des danses macabres, enseigna aux hommes la culture de la terre. Elle donna son nom aux fêtes, les Saturnales, qui commençaient en décembre⁶⁹⁷ et se poursuivaient les semaines suivantes, en janvier dont le nom est formé de Janus, et en février, le mois des Enfers. Saturne, d'ailleurs, est « parfois considéré comme un dieu infernal »⁶⁹⁸. De là à dire que la fête des moissons et que la fête de la mort se rejoignent dans les souterrains des Enfers, à travers l'image des danses macabres, serait un peu rapide mais non hasardeux. En tout état de cause, ce mélange de traditions et de champs esthétiques est reconnu dans l'écriture dramaturgique du poète flamand. Pour terminer sur les danses macabres et les effets dramaturgiques qu'elle suscitent, le contexte d'écriture du *Grand Macabre* peut aussi être éclairant : l'un des auteurs que Ghelderode affectionnait, Georges Eekhoud, écrivit *La danse macabre du Pont de Lucerne*, en 1920⁶⁹⁹. En revanche, au delà des danses macabres, l'influence de son compatriote né à Anvers, est à nuancer selon Roland Beyen : « On se demande presque si cette révélation « des Grands hommes d'hier », il ne l'a pas plutôt reçue de Edmond Jaloux en 1933 que de Georges Eekhoud en 1915, 1916 ou 1917 [...] parce que nous avons plusieurs raisons de suspecter Ghelderode d'avoir surfait et antidaté le rôle joué par Eekhoud dans sa formation »⁷⁰⁰. Il est vrai que Ghelderode se plaisait à inventer des événements et des éléments dans sa biographie. Or la date

⁶⁹³ *Op cité* p.85

⁶⁹⁴ p.121

⁶⁹⁵ Alain Rey, p. 783

⁶⁹⁶ Grimal p. 415

⁶⁹⁷ Un mois « placé » sous le signe du Capricorne, lui-même régit par la planète Saturne

⁶⁹⁸ *Ib.* p.451

⁶⁹⁹ Sa nouvelle du même nom date de 1878 : http://www.arlfb.be/bulletin/bulletinsnumerises/bulletin_1934_xiii_03.pdf

⁷⁰⁰ *Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode*, in *Les Lettres Romanes*, tome 24, 1970, Louvain, pp. 34-72 et pp. 132-167, p. 41

où il écrit son *Grand Macabre*, et celle où Ekhoud écrit sa *Danse macabre*, laissent malgré tout supposer de plausibles influences. Suite à ces multiples sources, il nous reste à évoquer celle qui, pour un dramaturge, est au plus proche du théâtre : le tragique.

Le personnage de Nékrozotar dans une structure du tragique ?

Pour terminer avec les influences relatives à la composition dramaturgique du personnage, sur le Grand Ténébrusque de Ghelderode, l'on peut considérer une éventuelle répercussion de la tragédie, non pas dans sa thématique, ni même dans son esthétique, mais dans sa structure. Pourquoi ? Parce que dans la tragédie, le ou les personnages qui vont ainsi dénouer le nœud tragique meurent, bien souvent, à la fin. Dans les tragédies de Racine par exemple, « les seules morts représentées sont, selon l'usage, les suicides, et l'on « expire » tout en fin de pièce [.. et même] les morts symboliques de Créon et d'Oreste se situent, elles aussi, tout à la fin de la *Thébaïde* et d'*Andromaque* »⁷⁰¹

Dans *La Balade du Grand Macabre*, c'est à la fin de la pièce que Nékrozotar, ayant si bien prédit la mort à ses pairs et la mort du temps, meurt lui-même. Avait-il par là la prescience de sa propre mort, annonçant une autre dimension à la vie, puisqu'une vie sans mort ou sans la Mort (une fois que Nékrozotar disparaît) est une vie éternelle et donc hors du temps ? Il est éclairant, malgré les ubuesques humeurs du personnage, de situer son décès, hypothétiquement, dans le cadre de la tragédie; et même si l'épisode de sa mort n'est pas tragique, car d'un point de vue théorique nous savons que, dans ce genre, « le Tragique et la Mort ont plus compté que les morts précises et particulières »⁷⁰². Ici il s'agit de la mort de la Mort. Cet état de fait en appelle à des sources dramaturgiques multiples on l'a vu, faisant appel, comme c'est souvent le cas chez Ghelderode au Moyen Âge. Peut-on percevoir dans le trépas de Nékrozotar, un nouvel héritage de l'*Ars moriendi* « où l'on voit la mort rendre son âme à un ange »⁷⁰³ Or, dans ce dénouement structurellement tragique, la Mort meurt en compagnie de ses comparses au vue et au su de cette modeste assemblée qui n'éprouve ni chagrin ni angoisse, ni même aucune joie face à la mort de la Mort; cela remémore d'ailleurs la situation d'un trépas plus médiéval que tragique : « La mort en spectacle devant un public inactif mais attentif, peut être rapprochée des rassemblements autour de la couche de l'agonisant au Moyen Âge qui ôtent à la mort son caractère angoissant »⁷⁰⁴

⁷⁰¹ Jean EMELINA, *Les morts dans les tragédies de Racine*, Mélanges pour J.SCHERER, Paris, Nizet, 1986, p. 176

⁷⁰² *Ib.* 173

⁷⁰³ Florence Bayard, *L'art de bien mourir au XV^e siècle*, Presse universitaire de la Sorbonne, p.85

⁷⁰⁴ Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Nizet, 1982, p.40

Effectivement, la mort de Nékrozotar n'est ni angoissante ni tragique en apparence. Or, étant donné que la pièce est écrite dans la période de l'entre-deux-guerres, l'auteur ferait-il référence, à la période contemporaine et de façon dissimulée ? Alors que ce Grand Macabre est le héros/anti héros, il ne meurt pas de façon héroïque, tel le héros de tragédie, ni de façon spectaculaire ou effroyable ; un personnage voué à la mort, tel « le Prométhée d'Eschyle qui montre un héros enchaîné et torturé dès les premières scènes, parce qu'il procède seulement du choc visuel, n'est plus [dans] une tragédie mais [dans] un spectacle »⁷⁰⁵ Dans la pièce de Ghelderode, la Mort ne meurt ni de façon extraordinaire, ni de façon triviale car elle connaissait la mort comme elle-même, elle souhaitait la propager, ou plus, elle l'attendait, ainsi que le personnage l'affirme : « je veux mourir car j'étais mort »⁷⁰⁶- et quoi de plus normal pour la Mort ? Aussi, cette mort, en somme prévisible, lui redonne les couleurs du *fatum* de la tragédie qui ne permet aucun débordement: « c'est propre la tragédie [...] Dans le drame [...] au contraire] cela devient épouvantable de mourir, comme un accident »⁷⁰⁷. Quand Jean Anouilh donne ainsi sa définition de la tragédie au regard du drame, dans son *Antigone* écrite après la deuxième guerre mondiale, c'est en référence allusive aux génocides nazis. L'œuvre de Ghelderode est écrite après la Première Guerre Mondiale, qui suscita une littérature dite de guerre, encouragée par le sentiment patriotique; et dans cette atmosphère, la mort n'est plus perçue comme autrefois : « La première guerre a contribué à aviver le sentiment d'horreur de la mort infligé par l'homme à son semblable – pour la première fois sur une échelle internationale. L'humanité n'était plus victime de calamité naturelle comme la peste, qui à la rigueur pouvaient passer pour une punition divine au même titre que les dix plaies d'Égypte »⁷⁰⁸. Pourtant, paradoxalement aux sentiments de répulsion qu'elle inspire, la mort peut apparaître comme le bénéfice du combattant héroïque: à la guerre « la mort était dissimulée derrière le masque du héros, et chaque soldat avait le privilège de mourir de la « mort de Roland » »⁷⁰⁹

Le contexte de la guerre, par cette mort aussi naturelle que la Mort elle-même chez Nékrozotar, n'est pas établi dans *La Balade du Grand Macabre*, mais pourrait être suggéré par le fait que la mort est recherchée et que la Mort recherche ses « victimes », comme en temps de guerre. Dans ce cas, la tragédie de la réalité prendrait le pas sur la *Farce en trois tableaux* qu'est la pièce de Ghelderode, telle qu'il la définit. Mais il ne faut pas s'y tromper: rappelons-nous que Ghelderode

⁷⁰⁵ Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre, la représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, p.51

⁷⁰⁶ *Le Grand Macabre* p. 121

⁷⁰⁷ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1946, p.57

⁷⁰⁸ Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Nizet, 1982, p. 29

⁷⁰⁹ Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Nizet, 1982, p. 29

va jusqu'à « farcer » le genre qu'il mentionne, de sorte que, les mécanismes de la farce gagée par le sous-titre de l'auteur soient détournés de leur dynamique initiale. Dans cette roue carnavalesque de la fortune, la farce peut devenir tragique, et le tragique farcesque. En cela, face à l'écriture de Ghelderode, il devient impossible de se prononcer de façon ferme et définitive quant à la dramaturgie à observer... Serait-ce un effet de la dramaturgie de la mort ? Un effet de l'ascendance que le cercle de la vie et de la mort décrit ? Ou un simple effet de la complexité de l'univers ghelderodien ? Car à partir de son œuvre, « on ne peut émettre sur Ghelderode un jugement sommaire : l'écrivain était des plus complexes »⁷¹⁰

En conclusion sur cette première entité, l'on constate que les fils dramaturgiques du personnage sont multiples, changeants, et par conséquent incommodes à saisir. Ils requièrent également une étude appropriée à l'élaboration de sa dramaturgie propre. Ses caractères fantastique et mythologique, que la peinture de Goya retrace bien dans *Saturne dévorant ses enfants*, religieux et grotesque dans ce qu'ils ont de sérieux (la mort à laquelle on doit se préparer), et de bouffon (avec des messages sucrés-salés provoquant un rire jaunâtre), populaire et tragique, font de Nékrozotar un personnage foisonnant. Il n'y a que sa mise en scène qui peut opter pour un parti pris dramaturgique plus précis: les didascalies de l'auteur n'indiquent ni son costume, ni ses accessoires, en dehors de sa « faulx ». L'univers esthétique que le personnage dégage, à l'image de la mort, est donc étendu par des possibilités scénographiques. Eclectique dans ses références culturelles, il fait de la Faucheuse une entité intemporelle. La Mort, même sous forme de personnage théâtral, aurait-elle pu avoir un âge, une date ou un domaine temporel ? Aussi, par l'ensemble de ces aspects, le personnage du Grand Macabre de Ghelderode porterait-il les signes avant coureurs du postdramatique ?

Enfin, si cette mort n'est ni héroïque, ni solitaire, ni douloureuse, ni aussi hideuse que le Nékrozotar joué par Jean-Claude Frison dans la mise en scène de Bernard de Coster⁷¹¹, ne le laisse paraître, c'est parce que ce personnage dépasse le cadre de ce qu'il est censé représenter dans la pièce : « *La balade du grand Macabre* et *Melle Jaire* sont des cérémonies de substitution de la mort à la vie au cours desquelles la vie mortelle se travestit en mort vivante »⁷¹². Les personnages de Jan Fabre seraient-ils aussi des morts-vivants ?

⁷¹⁰ Jean Stevo, *Office des ténèbres*.. p.20

⁷¹¹ Op. cité

⁷¹² Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Nizet, 1982, p.35

2.2.2 L'Ange de la mort est-il un personnage ?

Dans le théâtre contemporain de Jan Fabre, étudier la dramaturgie des personnages à partir de l'outil littéraire et sans le concours de l'artiste n'est pas des plus faciles. En ce qui concerne l'Ange de la mort, peut-on dégager l'analyse dramaturgique de ce « personnage » à partir du seul texte – un élément (parmi tant d'autres) de la performance qui plus est, apparentée à une chorégraphie-installation ?

Pour traiter de ces questions, une rapide présentation de l'œuvre, avec son contexte de création et de réception par des articles de presse, est premièrement proposée. En parallèle un environnement culturel plus lointain est ensuite perçu dans le cadre d'un contexte de création élargi. Troisièmement, les éléments qui touchent au texte donnent une faible coloration dramaturgique. Enfin, un regard d'ensemble sur l'œuvre pourrait permettre par rapport à cet ange de se prononcer en faveur d'une entité de la mort, ou une entité fantomatique.

Au premier abord la question faisant l'objet de cette nouvelle rubrique semble caduque du fait des distinctions déjà établies entre la figure et le personnage, puisque l'ange paraît davantage en tant que figure. Or, à partir du moment où l'ange est représenté par un comédien, joué par un acteur, ou dansé par une danseuse, il est immédiatement personnifié, anthropomorphisé, à l'instar de l'ange Heurtebise dans *l'Orphée* de Cocteau. La présentation de *L'Ange de la mort* (œuvre), suivie d'une exploration des entités – l'Ange, le musicien et la danseuse - qui mettent en forme l'installation-performance, conduisent à une analyse dramaturgique du personnage l'Ange de la mort.

Présentation de l'œuvre

La pièce de Jan Fabre intitulée *L'Ange de la Mort*, est un dialogue avant tout visuel entre la chorégraphie interprétée par Ivana Jozic et la vidéo projetant sur des écrans monumentaux un film où William Forsythe⁷¹³ apparaît. Avec son teint cireux et son slip blanc en guise d'un nouveau périzonium, il joue le rôle de l'Ange de la Mort. À travers ce dialogue convoquant l'image du chorégraphe qui s'estompe ou disparaît partiellement de temps à autre, et la danseuse en sous-vêtements noirs jouant un rôle diabolique dans des chorégraphies saccadées, déstructurées, animales, et parfois mécaniques par une évasive référence à Schlemmer, l'œuvre

⁷¹³ Danseur chorégraphe américain né en 1949, il est directeur du ballet de Francfort. La déclaration suivante le caractérise bien: « *J'aime insuffler du mystère dans ce que je représente et développer ce que j'appelle une poétique de la disparition.* » William Forsythe, le plus philosophe des chorégraphes. http://www.notededanza.fr/fr/protagonistes/william_forsythe

de l'artiste touche à toutes les modalités de représentation de la mort, que l'on peut répertorier dans les créations théâtrales contemporaines. Sur les scènes de notre époque en effet, les représentations de la mort se tracent de la sorte : « dans la diversité de ses modes de figuration deux voies principales semblent se dessiner: d'un côté l'accent porté sur la corporéité du corps ou du moins la matérialité du mort; de l'autre, une esthétique de la spectralité, à la limite du visible et de l'invisible »⁷¹⁴. La performance du plasticien, dans laquelle un troisième personnage, le saxophoniste, par sa musique fait le lien entre les deux autres entités, touche donc à l'ensemble de ces modalités, corporelle et spectrale de la représentation de la Mort.

La vidéo : image de l'Ange de la mort ou de la vie ?

Quand la danseuse « dessine »⁷¹⁵ la corporéité de la mort à travers sa danse macabre, la vidéo projetant le film de Forsythe réalise bien la dite spectralité mais de façon décuplée car elle est reproduite sur quatre écrans. Les images projetées de cet ange messenger de la mort font de plus référence au chef de file du Pop Art, « revenu » lui aussi de la mort, dans le sens où une tentative d'assassinat ne mit pas fin à ses jours. Jan Fabre s'en explique : « il s'agit d'évoquer un retour à la vie, après l'expérience (subite) de la mort [...] cette expérience extrême est arrivée à Andy Warhol lorsqu'il fut victime d'une tentative d'assassinat. Ainsi l'Ange de la mort est un hommage à cet état de vie après la mort »⁷¹⁶. Il est important de noter que la vie après la mort pour Fabre, ne désigne pas forcément, ni exclusivement la vie dans un autre monde accueillant les trépassés. Il s'agit ici de la vie après la mort dans la vie, ainsi qu'il l'avait lui-même expérimentée à la suite de comas que des agressions physiques dans son jeune âge avaient provoqué. Michel de Ghelderode fit d'ailleurs le même type d'expérience et dans des circonstances comparables à celles de son successeur : « Il est certain que ses excès l'ont conduit, jeune, au bord de la tombe. Il l'a raconté dans un de ses contes : « Voler la mort » (*Sortilèges*) »⁷¹⁷.

Par ailleurs, la vidéo de *l'Ange de la mort* est enregistrée dans le musée anatomique de Montpellier (Université de Montpellier) qui comprend lui-même un ensemble de « spectres » : les fœtus de bébés dans le formol, et des éléments anatomiques, tel ceux d'un mannequin aux chairs apparentes. Ici l'installation vidéo prend les allures d'une mise en scène théâtrale, ayant

⁷¹⁴ Carole Guidicelli, *Entre spectres et cadavres*, « Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême » – Univ de Rennes 2, 2008, p.7-12, p.10

⁷¹⁵ Pour Jan Fabre la danse est un dessin en espace

⁷¹⁶ Entretien avec Jan Fabre, Barbara Saute, *Le Manteau d'Arlequin: le mélange des arts dans l'œuvre de Jan Fabre*-Mémoire de Master d'Histoire de l'Art – Université d'Aix-en-Provence – 2004, p.85

⁷¹⁷ Jean Stevo, p.19

pour mise en abîme, un mécanisme de la mort en enfilade, à travers une série de cadres : le chorégraphe n'est pas ici « en vie » dans le cadre de la performance ; il est dans une image, elle-même prélevée dans un lieu où l'absence de vie était déjà signifiée par l'image de ces enfants mort-nés. En cela, comme dans une enfilade ou un système de poupées russes (inertes) appelant la multitude générationnelle (dynamique), cet Ange de la Mort, revenu de la mort, délivre un message plein de vie ; à la façon de Kantor pour qui « le concept de *vie* ne peut être réintroduit dans l'art que *dans l'absence de vie* »⁷¹⁸.

Un premier paradoxe se dessine alors entre ces plans statique ou mouvant: le chorégraphe est en mouvement dans la vidéo où le décor est inerte, et le cadre théâtral est vivant mais dans un lieu plus statique (unique et architectural, la Chapelle dans laquelle le public est installé sur le plan d'une croix que dessine la nef) que la vidéo dont les images animées se démultiplient. Un deuxième paradoxe se profile aussi entre ces périodes médiévale et contemporaine renouant, d'un même mouvement, avec le « culte du corps » à travers les champs sémiotiques de la vidéo ; ils portent sur un ensemble de disciplines artistique et scientifique touchant à la connaissance anatomique initiée vers 1280 dans cette même Université de Médecine, et aux explorations chorégraphiques actuelles.

Au milieu des écrans diffusant la « présence » de cet ange personnifié, un troisième paradoxe est également dessiné entre la chorégraphie de la danseuse au premier plan, et le propos de sa danse, macabre, dont l'origine se situe au Moyen Âge de l'Université de Médecine montpelliéraine. Il faut dire que l'une, la faculté de médecine symbolisant la volonté de connaître le corps pour le soigner davantage, et l'autre, la danse macabre qui se répand sous l'impulsion des épidémies de peste, répondent à des préoccupations identiques, et illustrent la même constatation: il faut lutter pour défendre le corps de l'homme si fragile. Jan Fabre n'a de cesse de le montrer dans ses œuvres : « je travaille sur l'homme en creusant une pensée qui est de l'ordre de la foi en l'humanité. Je cherche à défendre la vulnérabilité humaine »⁷¹⁹ Elle est souvent accentuée chez lui par la fragilité du corps dont il fait son matériau de prédilection, et qui est aussi le terrain d'un paysage à double face, la santé/ maladie que la troisième partie sur l'esthétique de la mort va étudier. Au passage, son prédécesseur Ghelderode, dont la santé fut précaire, se voyait « fragile comme faïence ancienne et hyper sensible comme vierge préraphaélite »⁷²⁰. Pour Fabre, la chorégraphie qu'il a co créée avec la jeune croate dans cette œuvre est aussi une illustration de la plasticité du corps plus simplement.

⁷¹⁸ Monique Borie, *Sur la scène du XXe siècle et le défi du dialogue avec les morts* : Genet, Kantor, Regy, Vitez – pp 13-17, « Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême » – Univ de Rennes 2, 2008, p.7-12, p.17

⁷¹⁹ L'Express Magazine, 07.05.04

⁷²⁰ Roland Beyen, p. 354

La danse, entre un contexte lointain de création et une chorégraphie contemporaine: sources médiévales et séduction diabolique.

Dans son langage chorégraphique et quelque peu verbal, Ivana Jozic, par les contorsions de son corps anguleuses ou arrondies, et de sa voix chuchoteuse ou hurlante, instaure un rythme dual de séduction/ répulsion. Cette ambivalence nous renvoie en effet aux « arts » médiévaux notamment, que sont les danses macabres et celui du bien mourir.

Vraiment, les élans diaboliques de la danseuse rappellent les séductions du Malin que l'*Ars Moriendi* retrace au moment où anges et démons rivalisent pour emmener à eux l'âme du défunt. Cependant, si Ivana Jozic joue la tentatrice de Forsythe, c'est pour vainement le distraire de son souffle de vie que la vidéo n'a pas rendu artificiel, étant donné la grandeur et la multiplicité des écrans de projection où il évolue. Néanmoins, au milieu de ce morbide décor, et dans la composition d'une image aux couleurs diluées souvent bleutées, l'Ange a des allures fantomatiques, d'autant qu'il disparaît de temps à autres. Or, c'est aussi cette alternance entre la présence et l'absence de son image, qui lui confère un pouvoir accru sur le vivant, signifiant justement que la mort n'est pas une fin, quoique la faculté de la disparition soit portée par elle, et supportée par le personnage de Forsythe. En sa « qualité » d'Ange de la Mort, passeur de message et de vie, sous forme de réapparition, par sa présence devenue ni réelle ni fictive, et selon le souhait de Jan Fabre comme on l'a vu, dans son monologue il évoque l'épreuve de Warhol : « lorsqu'on s'approche de la mort, qu'on franchit ce seuil puis qu'on en réchappe, chaque geste de vie devient essentiel. Alors tout commence par un souffle. Car respirer c'est encore vivre »⁷²¹. Ainsi, les efforts de la danseuse dont la performance artistique est « d'une grande violence et d'une grande concentration »⁷²², n'attirent l'attention à elle, que pour signifier davantage le flux de la vie qui passe à travers l'Ange de la mort n'ayant ni à combattre ni à s'affirmer. Face à cette absence de résistance, elle finit d'ailleurs « par s'abîmer en prière, à genoux, devant l'image éthérée de Forsythe ⁷²³ ». Le fait que cet ange noir et déchu, ô combien présent sur scène, magnifie l'Ange de la Mort dont la présence n'est plus qu'imagée, est comparable au chiasme que l'on peut se figurer dans l'expression « danses macabres », dans laquelle un croisement s'opère entre les registres lexicaux des deux termes et leurs significations : le substantif de la danse, qui, comme son non l'indique doit donner la substance, se trouve dilué par une épithète si forte, 'macabre', qu'il semble voler la vedette à la danse; devenue en cela un simple support de signification de la mort, la « partie » invisible de la vie,

⁷²¹ Dauphiné Vaucluse, 11.07.04

⁷²² Isabelle Danto, *L'Ange anatomique*, Théâtres n°15 – juil-août 2004, pp.35-36, p.36

⁷²³ *Ib.*

substance de la danse, devient la substance de la mort qui, dans un aspect alors visuel, a pris possession de la chorégraphie.

Dans l'installation de Fabre, la performance (réelle) de la danseuse, renforce ainsi la présence (fictive) de l'ange. En cela dans le travail de Fabre, le dialogue parfois agonistique entre les deux entités principales qui finiront par n'en former qu'une seule, se répercute sur le motif dramaturgique de la danse elle-même, dans la mesure où il dépasse le cadre physique de la danse et de la danseuse. Pour mieux se rendre compte de son enjeu dual (pourtant réuni dans le cycle circulaire de la vie et de la mort), il est nécessaire d'explorer son lointain contexte de création autour de la danse macabre, en en retraçant les origines.

Les balbutiements de la danse macabre se situent dans un dialogue entre vivants et morts, avec « la mise en scène » du sermon au XIII^e siècle *Le dit des trois morts et des trois vifs*, dont l'origine est un roman byzantin du début du XI^e siècle, d'après Jean Delumeau. Dans ce dit,

Trois jeunes gens insoucians voient surgir trois morts. Le premier vif raconte cette insoutenable vision ; le deuxième comprend qu'il s'agit d'un miroir, thème alors très fréquent qui fustige l'orgueil; le troisième décrit les morts en putréfaction. Le premier mort répond: ce que vous êtes nous l'avons été ; ce que nous sommes vous le serez [...] Le deuxième décrit la mort et les tourments de l'enfer; le troisième enjoint aux vifs de se tenir toujours prêts à la mort inéluctable.⁷²⁴

Le motif initial des danses macabres, dialogue entre morts et vifs, est donc en substance, contenu dans l'idée du dialogue entre les deux anges chez Jan Fabre. Néanmoins, si la danse macabre se répand sous l'impulsion du fléau de la peste - elle dépeint la ribambelle des hommes emportés par la mortelle maladie - la présence d'Ivana, individuelle, ne comprend la multitude dans la mort, que par les images projetées du macabre musée au milieu desquelles Forsythe danse également: les fœtus des bébés, donnent une idée de la vie qui, comme on l'a vu, se perpétue sous le regard du public, face à cette descendance pourtant morte née. En cela, la vie porte la mort et la mort porte la vie, si bien que la dialectique entre l'une et l'autre ne peut que se reproduire, et sur le plan artistique et sur le plan biologique. En effet, dans cette œuvre où l'art et la science se sont associés et où l'effet de miroir que l'on connaît chez Jan Fabre est toujours opérant, les trois vifs que sont la danseuse, le danseur et le musicien, sont également les trois morts avec qui la « conversation » s'établit.

Le saxophoniste est le démon

⁷²⁴ André CORVISIER, *Les danses macabres*, Que sais-je, PUF 1998, p.8

Dans cette performance, « le musicien compositeur, Eric-Schleichim, qui intervient sur l'écran et dans la version « live » (il est présent sur scène), est un trait d'union sous la forme d'un démon qui vient ponctuer le tout »⁷²⁵. La chorégraphie s'effectue au rythme de son saxophone. Personnage démiurgique aux allures démoniaques, il est indissociable du trio qu'il forme avec les anges dansés et joués, filmés et représentés. Sa musique entre aussi dans une sorte de conversation sibylline avec le texte et la chorégraphie, dans le sens où le corps de la danseuse répond aux variations de l'instrument à vent, et où le discours de l'Ange de la mort est ponctué par son propre souffle de vie. À ce propos le rythme littéraire est également rendu par une sorte de refrain, non plus musical mais textuel, que le danseur reprend de temps à autres: « je plane et danse, c'est la seule chose que je sache faire »⁷²⁶. Le contenu sémiotique de cette affirmation anaphorique est proche, encore une fois, de la danse macabre. Alors, au sein de cette conversation, musicale et corporelle, mortifiante et vivifiante, qu'en est-il de l'élément littéraire ?

Une dramaturgie textuelle ?

En dehors de quelques correspondances établies entre la performance de la danseuse (elle se pince le nez signifiant l'odeur putride des cadavres et danse de façon animale) et le texte parlé par l'ange de la mort (« croyez-moi la puanteur des cadavres je la reconnais » et « je crois qu'il deviennent des animaux »⁷²⁷), il n'est pas convenable de fonder la dramaturgie de cette œuvre sur sa seule littérature; même si l'on y retrouve, entre la vidéo de l'installation récitant le texte de l'auteur et la chorégraphie de la performeuse, « l'effet de miroir » développé dans la première partie sur la littérature de la mort. De plus, étant donné la nature de l'œuvre – une installation vidéo-danse -, nous opterons davantage pour une dramaturgie visuelle, héritée des pratiques scénographiques prégantes à la fin du XX^e siècle : « À la place de la dramaturgie régulée par le texte apparaît souvent une dramaturgie visuelle qui semblait avoir atteint une domination absolue dans le théâtre des années 1970, et des années 1980 jusqu'à ce que – dans les années 1990 – se dessine un certain retour au texte (qui, à vrai dire, n'avait jamais entièrement disparu) »⁷²⁸. Jan Fabre écrit *L'Ange de la mort* en 1997. L'héritage de ce type de théâtre perdue d'ailleurs au XXI^e siècle : *Un Nid pourquoi faire* de Olivier Cadiot, joué au Festival d'Avignon 2009, présente une interaction prépondérante entre les images et vidéos projetées en fond de

⁷²⁵ Entretien avec Jan Fabre, Barbara Saute, *Le Manteau d'Arlequin: le mélange des arts dans l'œuvre de Jan Fabre*-Mémoire de Master d'Histoire de l'Art – Université d'Aix-en-Provence – 2004, p.85

⁷²⁶ Jan Fabre, *L'Ange de la mort*, Paris, L'Arche, 2000, p. 100, 112, 113, 116, 120, 121

⁷²⁷ *Ib* p116

⁷²⁸ Lehmann, p. 147.

scène et les comédiens à l'avant-scène. Enfin, chez Jan Fabre, dans cette « dramaturgie visuelle définie à partir de données optiques »⁷²⁹ (la performance-installation ne serait pas sans les enregistrements vidéos de Forsythe au Musée Anatomique), la dramaturgie des personnages ne peut donc s'établir à partir du seul texte; d'autant que, étant son propre dramaturge, l'auteur met lui-même son texte en espace, et que ses entités angéliques suscitent un questionnement sur le jeu de l'acteur face au personnage ou au performeur de la mort.

Personnage ou acteur de la mort ?

À travers le domaine de la danse macabre, la question du statut de l'acteur et ensuite du performeur, aux prises avec un tel domaine, se pose en termes de théâtralité et de performativité; c'est à dire que la représentation théâtrale dans ce secteur, ayant nécessairement perdu le support de l'imitation, devient problématique, et que la performance, censée utiliser un *real body in real time*, devient impossible, aux premiers abords.

Du fait que la danse macabre sous tend un dialogue avec les morts et la mise en scène du mort, le statut de l'acteur jouant le rôle d'un personnage de la mort, ou d'un personnage ayant un rapport avec les morts, se trouve modifié par la nature de son intervention qui doit se dérouler en dehors du champ des vivants. En effet, sur « la scène conçue comme espace du dialogue avec les morts [...] ce qui se joue dans ce type de théâtre concerne « le statut de la réalité sur la scène et le statut de l'acteur. C'est toute une définition de la réalité scénique comme entre-deux du visible et de l'invisible [...] Et une définition de l'acteur comme entre-deux du corps vivant et de l'ombre »⁷³⁰. Ce qui se transforme dans la fonction de l'acteur et de la scène qu'il occupe est, une nouvelle fois, à considérer selon le cadre de la *mimesis* ou plus justement de l'absence de ce cadre: en dehors des gravures de Dürer, des sculptures sur les bas reliefs des églises représentant l'Enfer et le Purgatoire, des tableaux de Bosch et de Bruegel ou de la période du romantisme noir, ou de productions théâtrales comme *La Mort de Tintagiles* qui met en scène quelques squelettes, et si ce n'est dans d'autres représentations théâtrales, picturales et dans tous les cas imaginaires, la mort demeure intangible. Ceux qui ont pu l'expérimenter ou s'en approcher, comme Ghelderode quand il tomba malade au cours de son adolescence et qu'il se « réveilla jeune homme »⁷³¹, ou Jan Fabre quand il tomba dans le coma, n'ont pas non plus idée de son « visage ». Aussi, du fait de ses représentations allégoriques seulement, l'acteur va soit imiter

⁷²⁹ Lehmann, p. 147

⁷³⁰ Monique Borie *Sur la scène du XX e siècle et le défi du dialogue avec les morts* : Genet, Kantor, Regy, Vitez – pp 13-17, « Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême », Univ de Rennes 2, 2008, p.13

⁷³¹ *Entretiens d'Ostende*

une imitation, soit trouver un état qui échappe à la notion d'état puisque la mort ne peut être que dans la disparition de l'être. Aussi, l'acteur habitué à jouer dans « la peau du personnage » ou selon une *mimesis* tangiblement définie, ne peut plus de la sorte aborder le personnage de la mort. Alors, à travers le rôle du personnage de la mort, les acteurs danseurs, Forsythe et Jozic qui forment un duo indissociable montrant le double « visage » démoniaque-angélique de la mort, comme dans *l'ars moriendi*, deviennent plutôt des intermédiaires. En cela, leur jeu dansé s'apparente à la dramaturgie de Roméo Castellucci. Pour lui, « dans certains spectacles [...] l'espace théâtral apparaît comme dévolu aux morts et assigne donc à l'acteur (ou plus généralement à l'artiste) un rôle de passeur »⁷³².

Ainsi, avec sa fonction d'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, le personnage de Jan Fabre *a priori* est moins personnifié que celui de Ghelderode revêtu d'un improbable accoutrement. Or, avec les ange et démon sous-jacents au personnage de Fabre qui sont finalement les messagers-passeurs aux multi-facettes mais d'une seule et même chose, la mort, l'Ange de la mort peut rappeler un Nékrozotar aux aspects divers et changeants, par les références au Moyen Âge à travers la danse macabre et à *l'ars moriendi*. Cependant si ce personnage veut retrouver son tombeau, celui de Fabre, par l'intermédiaire d'Ivana Jozic, danse sur le tombeau des morts et en dessous de l'Ange de la mort.

La comparaison des deux personnages de la mort chez les deux auteurs flamands, est productive car leurs terrains dramaturgiques, revendiquent implicitement un parti pris esthétique opposé. L'un des deux personnages est plus physique, et l'autre plus allégorique. Nékrozotar en dépit de sa « réalité macabrante » du fait qu'avec lui le comédien épouse une entité costumée, accessoirisée, et surtout dramatisée selon le personnage de la mort, est pourtant du côté de l'image ou de l'idée que l'on se fait de la mort – selon ses représentations héritées des Enfers, du dieu Saturne, du démon médiéval, des danses macabres... L'autre, en sa qualité d'Ange de la Mort, subsumant au départ l'absence du corps, est davantage, paradoxalement, du côté d'une mort purement physique, car il prévient de la mort (du corps) tout en montrant qu'il revient de cette même mort par la référence à Warhol. De plus, le décor de l'installation vidéo du musée anatomique dans lequel il évolue, laisse entendre une voix qui s'exprime sur la dissection et « le marché de la dissection », et par conséquent sur le cadavre, autrement dit le corps mort : dès le XVI^e siècle, les dissections étaient pratiquées en dehors des amphithéâtres ; au point que l'on peut parler d'une véritable fascination pour le corps mort, tant et si bien qu'« au temps de

⁷³² Carole Guidicelli *Entre spectres et cadavres* p.7-12, « Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême », Univ de Rennes 2, 2008, p. 8

Diderot, on se plaignait dans la grande *Encyclopédie* que les cadavres disponibles étaient accaparés par /de/ riches amateurs et qu'il n'en restait plus pour les usages médicaux »⁷³³. L'attraction du corps mort et de l'anatomie répondent justement à cette préoccupation de la sauvegarde du corps, et par conséquent de la mort à travers la mort physique. D'ailleurs le crâne qui apparaît sur l'écran pendant la performance de *l'Ange de la mort* est bien de l'ordre du *Memento Mori* et de l'éphémère du corps, ainsi qu'une allusion aux vanités de la peinture baroque.

De ce fait, en évoquant la question du statut de l'acteur un renversement se produit entre les deux personnages de la mort chez les deux artistes flamands : le Grand Macabre, « véritable » personnage joué par un acteur véritable, devient une métaphore de la mort. *A contrario*, l'Ange de la mort, figure éthérée et cependant performée à travers une danse macabre dont la précision et l'efficacité pourrait se rapprocher d'une mécanique, devient un personnage plus terre à terre si l'on ose dire, dans le sens où son jeu de la mort touche à la matérialité du corps et à la réalité d'une vie après la mort.

Aussi, arrivé presque au terme de ce développement sur les personnages de la mort, avant de conclure, un dernier point cette fois sur les performeurs de la mort, s'impose de lui-même.

2.2.3 Comment définir et observer un performeur de la mort ?

Il n'est pas toujours facile d'établir une correcte distinction entre le comédien et le performeur, et à plus forte raison dans un domaine macabre, où le monde de l'imitation n'est qu'illusoirement perméable. Pour essayer de trouver quelques pistes répondant à une éventuelle répartition, les théories de Lehmann et les observations de nos analyses concernant les performances de Fabre sont sollicitées.

Pour le Professeur de l'Université de Francfort, « le comédien du théâtre postdramatique n'est plus le représentant d'un rôle (actor) mais le performeur qui offre sa présence sur la scène à la contemplation »⁷³⁴. Que faut-il entendre par « contemplation » ? À travers l'explication de ce terme, sa définition du performeur peut se compléter grâce aux notions de *non acting* et de *simple acting*. Le « *not acting* se réfère à une disposition dans laquelle l'acteur ne fait rien pour renforcer l'information transmise par sa *présence* »⁷³⁵, et « lorsque se rajoute une participation émotionnelle claire, une volonté à vouloir communiquer, on atteint là le niveau du *simple*

⁷³³ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, p.107

⁷³⁴ Lehmann p. 217

⁷³⁵ *Ib.* p. 217

acting »⁷³⁶. En plus d'une possible dimension de *liveness*, « c'est à dire la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage », « le performer évolue principalement entre le *simple acting* et le *non acting* »⁷³⁷.

En appliquant cette théorie aux anges de *l'Ange de la mort*, l'on s'aperçoit que le saxophoniste serait le parfait exemple d'un performer évoluant entre les deux tendances du *simple acting* et du *non acting*, et que la danseuse n'économise en aucun cas la dimension *liveliness* de sa performance. Concernant Forsythe, du fait qu'il ne joue pas véritablement, sa performance étant enregistrée par vidéo, c'est la dimension symbolique de son personnage qui entre davantage dans une catégorie performative du personnage de la mort ; elle reste performative au sens où la contemplation dans le *non acting* est à l'œuvre. Dans l'ensemble, ce que le public perçoit à partir de ce *non acting* de l'Ange de la mort c'est plutôt le rôle de l'artiste, que sa performance dans l'ensemble symbolise, avec la référence à Warhol « revenu » de la mort, et l'expérience de Jan Fabre du même ordre. Le rôle de l'artiste est d'évoluer dans un « lieu » véritablement digne de contemplation aussi bien de la part du public que de lui-même : la liberté, de ses créations aussi libres que le champ de la mort.

Plus loin⁷³⁸, la même performeuse que celle de l'Ange de la mort est étudiée à partir d'un personnage qui cette fois meurt en scène. Mais de par sa qualité performative, le caractère qu'elle met en scène est immédiatement abordé.

Dans *Another Sleepy...* ce qui rend la composition du rôle d'Ivana Jozic plus performatif que théâtral c'est la façon dont elle vit émotionnellement la mort. Pourtant, en tant que personnage mort en scène ou sur scène, ce n'est pas sa propre mort qu'elle performe mais celle de son compagnon suicidé, un personnage fictif, au premier abord. Or, par l'intermédiaire de son compagnon de vie (à cette époque, ce n'est plus le cas aujourd'hui), Jan Fabre lui-même, auteur des lettres et personne véritable, elle porte une mort réelle : celle de Hélène Troubleyn, mère de l'artiste, survenue peu avant la réalisation de cette œuvre inspirée justement par ce décès effectif. Aussi, elle vit ce personnage comme si elle était habitée par la mort ou comme si elle appartenait au monde de la mort. Cela fait d'elle un personnage mort sur scène mais d'une façon performative et face à la mort de son double, de son alter ego. Elle est vivante au début, pensive et amoureuse, mais sa performance fait d'elle une morte animée.

D'autres personnages chez Jan Fabre, pourraient faire l'objet du personnage de la mort ou du personnage qui meurt en scène dans la perspective de la performance, tel Wim Vandekeybus quant à lui handicapé et près de la mort par la mutilation de son corps et par le fait qu'il est

⁷³⁶ *Ib.* p.218

⁷³⁷ *Ib.*, p. 218

⁷³⁸ Rubrique « personnages qui meurent en scène »

représenté en photo. La photographie est un art qui mortifie l'être ou qui ramène une défunte présente de celui qui est photographié, selon les conceptions de Roland Barthes entre autres : *Dans toute photographie, ce qui est photographié est un spectre : il y a un retour du mort*⁷³⁹, sous ce titre le sémiologue s'explique sur les effets de la photo: « Quand je me métamorphose en image, la photographie crée mon corps. Je tiens mon existence du photographe ». Une déclaration que le chorégraphe mis en scène dans *Mon corps...* éprouve à travers le regard de la photographe⁷⁴⁰.

Conclusions sur les personnages de la mort

Pour terminer sur les deux personnages de la mort plus précisément étudiés, Le Grand Macabre et l'Ange de la mort, il apparaît que l'Ange, ayant dans l'absolu les attributs de la figure et non ceux du personnage, est cependant plus « incarné » dans le corpus des œuvres, par le fait d'une part, que son rôle anthropomorphe est performé, et par le fait d'autre part, que la mort qu'il représente touche le corps de façon plus approfondie qu'un Nékrozotar, dont on ne soupçonne pas les aspects cadavériques puisqu'il est la mort elle-même. De ce fait, l'ange de Jan Fabre est véritablement destiné à être joué, et plus vraisemblablement performé, puisque le corps dansant (de Forsythe et Jozic) en présence du public retrace cet état de passage et d'intermédiaire entre deux mondes, et entre deux modes de jeu *non acting/ simple acting*. De plus, la personnification anthropomorphe de l'ange fait de lui un personnage de la mort qui ne s'inscrit pas dans ses fonctions théâtrales mais dans celles du corps en état de performance au sens où Henry Bial l'entend, définitivement destiné à la scène par l'incarnation. Inversement, Nékrozotar a, quant à lui, hérité des éléments de la figure mythologique et médiévale. Aussi, il n'est pas forcément destiné à être joué pour accéder au rang de personnage théâtral de la mort, dans la mesure où sa figuration peut faire de lui une icône théâtrale, dont la dramaturgie se dessine nettement à travers le texte littéraire

À la suite de cette étude dramaturgique, les deux personnages, dans tous les cas, ont le pouvoir de nous montrer la mort ou une image de la mort dans des aspects restés désuets, qui naturellement résonnent avec le passé et qui, selon Maeterlinck, ne sont pas propices à la présente connaissance de la mort : « Est-il étonnant que l'idée de la mort, qui devrait être la plus parfaite et la plus lumineuse de nos idées, étant la plus assidue et la plus inévitable de toutes, en demeure la plus infirme et la seule arriérée ? Comment connaîtrions-nous l'unique puissance

⁷³⁹ Roland Barthes, *La photographie est la façon dont notre temps assume la mort*
<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0703090451.html>

⁷⁴⁰ Voir troisième partie, « Que reflète le corps de chair dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi... ?* »

que nous ne regardons jamais en face ?»⁷⁴¹

Une suite plus lointaine donnée à cette étude dramaturgique, concernant l'espace et le temps de cette théâtralité, nous permettra-t-elle de regarder « de plus près » cette puissance maeterlinckienne ? Dans l'immédiat, d'autres personnages peuplant ou dépeuplant les théâtres de Fabre et de Ghelderode, sont sur le point de nous laisser voir la mort qui les emporte vers le séjour des Bienheureux, et quelquefois, étonnamment, qui les ramène à la vie.

2.3 Les personnages « vivant la mort » : sont-ils morts ou meurent-ils en scène ?

La mort d'un être humain, qui survient de toute manière à un moment ou à un autre, appelle aussitôt la question de la « manière » de mourir : en apprenant un décès, sauf dans le cadre d'une maladie incurable, l'on (se) demande immédiatement « de quoi est-il/elle mort(e) ? ». Ensuite, un tel événement appelle nécessairement la question de la « gestion » du corps devenu cadavre. Au théâtre, le personnage mort ou qui meurt sur scène implique un appareillage dramaturgique propre à ce type de représentation et sur plusieurs niveaux. Dans une pièce dramatique, la mort par suicide ou par assassinat, ne sera pas jouée de la même façon par le comédien qui subit l'assaut de l'une ou de l'autre. Sur le plan scénographique les accessoires, les décors, les éclairages changeront également en fonction du type de mort représentée, ou même seront (partiellement) absents du plateau: s'il s'agit d'une mort attendue, celle de *Mademoiselle Jaire* par exemple, elle se produira de façon classique, dans un lit, comme dans une scène intime, religieuse ou familiale, induisant le réalisme d'une mort attendue voire préparée. Mais n'oublions pas que les apparences sont trompeuses chez Ghelderode et que cette mort-là est loin d'être véritablement « classique ».

Le personnage mort au théâtre ou dans la pièce de théâtre portera pour moi le nom de « personnage mort sur scène », « personnage mort en scène », ou se situera dans une dialectique de ces expressions, voire en dehors de cette éventuelle dialectique. Ces deux expressions ne signifient pas la même chose : le personnage qui meurt en scène, dont la façon de mourir est inhérente au rôle qu'il occupe dans la pièce, est un personnage_'destiné' à mourir sur scène d'après la dramaturgie implicitement définie par l'auteur. Un personnage « mort sur scène » est un personnage qui aurait, éventuellement, pu mourir hors scène. C'est le cas du *Jules César* de

⁷⁴¹ MAETERLINCK, Maurice (1913), *La Mort*, Paris Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Editeur, p.4

Voltaire dont aucun n'ignore l'issue tragique. Or, le philosophe homme de théâtre ne met pas en scène la mort de son personnage. Elle se passe en coulisse, et c'est très décevant pour le public⁷⁴² parce qu'il est accoutumé, à cette époque, à la mort (parfois violente) et parce que l'historicité du personnage en appelait autrement.

Aussi, étudier la dramaturgie de ce type de personnage qui meurt sur scène/ en scène, revient donc à s'interroger sur de multiples questions : Qui meurt sur scène ? Comment meurt-on à telle ou telle époque, et surtout dans tel ou tel type de théâtre ? Pourquoi y meurt-on ? Quel est l'horizon d'attente du public ? Y cherche-t-il le choc de la violence ou l'expérience du réel théâtralisé ? Etc.

Pour étudier ces questions, nous allons tout d'abord observer quelques données historiques, à l'appui de personnages morts sur scène/ en scène depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Ensuite, des études de cas dans les productions des dramaturges flamands seront mises en perspective aux contextes dramaturgiques et sociaux évoqués par les premières considérations historiques.

2.3.1 Les morts en scène dans un contexte historique – Les deux auteurs flamands sont-ils influencés par la tradition dans la composition de leurs personnages morts ?

Au cours de l'histoire du théâtre, depuis la tragédie grecque jusqu'à l'avènement de la *Performance Art* (et des *performance studies* aux Etats-Unis puis en Europe), mettant en exergue le rituel social et environnemental, et l'authenticité gestuelle de l'acteur qui tend à annihiler la notion de personnage, on ne meurt pas toujours de la même façon ni pour les mêmes raisons. D'ailleurs, curieusement, l'expérience spectatorielle du public actuel, amené à une forme de congruence par sa pratique du spectacle caractérisé, entre autres, par l'absence du quatrième mur censée abolir la frontière entre l'audience et le plateau, n'a rien à envier au public de l'Antiquité ; car, dans le cadre d'une condamnation à mort, le personnage pouvait mourir en scène de façon plus performative et plus spectaculaire que jamais (même si le *Dictionnaire du théâtre* affirme qu'au théâtre « jamais les comédiens n'y meurent en vrai »⁷⁴³), et de façon infiniment plus radicale qu'à notre époque (même si nul n'a oublié la performance d'un Ron Wawter avec *Philotectes Variations*⁷⁴⁴ ou d'un Chris Burden s'étant véritablement fait tirer une

⁷⁴² Sylvain Ledda, *Op.Cit.*, p.85

⁷⁴³ *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Larousse, 2010, p.1075

⁷⁴⁴ Bruxelles, Kaaitheater, 1994,

balle dans le bras⁷⁴⁵): « Sous l'Empire la mort théâtrale n'est plus mimée, au contraire sa représentation véridique est devenue une nécessité spectaculaire: l'acteur jouant *Hercule-Furieux*, sera choisi parmi les condamnés à mort afin qu'il brûle réellement sur son bûcher ; celui qui sera, l'espace d'une représentation, Prométhée sur son rocher sera destiné de même à se faire dévorer réellement par un ours, à défaut d'aigle. Les frontières sont ainsi abolies, par cette dénégation de ce qui constituait l'essence même du théâtre, entre le théâtre et ces autres plaisirs, goûtés par les spectateurs romains, dans les jeux du cirque, où l'on venait voir mourir gladiateurs et condamnés /./ »⁷⁴⁶

Pour passer de ce lointain contexte à la présente étude, c'est le nom du personnage suivant qu'il faut retenir: Le-Chinois-condamné-à-mort, dans le *Requiem für eine Metamorphose*. Ce personnage fera en effet l'objet de l'une des études de cas, d'autant que sa dramaturgie convoque doublement les axes autour desquels s'oriente ma recherche: la façon de mourir (maladie, exécution, vieillesse, assassinat, suicide etc. et ici comme son nom l'indique « la condamnation à mort ») et le devenir du corps : que fait-on du cadavre? Rituel funèbre, dissection anatomique... ? De plus, nous verrons que ce personnage meurt en scène et sur scène par la nature même de son rôle. Enfin, de par la dramaturgie dont il fait l'objet il appartient aussi à une temporalité multi dimensionnelle qui fait de lui un peu plus qu'un personnage mort. Il devient par excellence un personnage de la mort et pour la mort.

Mais avant de l'étudier plus en détails, revenons à un historique succinct des personnages morts. Dans les tragédies antiques, les personnages meurent à la fin du cinquième acte, de sorte que l'oracle se réalise. Le présage de la mort d'Héraclès par exemple dans les *Trachéennes*, si invraisemblable fût-il, au sens où il annonçait que le héros devait périr « par la main de son défunt ennemi », s'accomplit effectivement de la sorte, dans la violente et douloureuse mort que l'on connaît. Dans son trépas, le compagnon de Déjanire dont la force fut légendaire devint pourtant impuissant face aux voix du *Fatum*. Dans le cas de ce héros, la mort touche donc à la fatalité, mais aussi à l'immortalité de l'âme, d'autant qu'il est le fils d'un immortel. Au théâtre de la tragédie, la mort survient par conséquent dans l'accomplissement de l'oracle, mais aussi et par ailleurs dans la rançon du sacrilège: l'Agamemnon de l'*Orestie*, en mourant, paie ses propres crimes – le sacrifice d'Iphigénie et les impiétés qui accompagnèrent le sac de Troie -, et des fautes plus anciennes (le crime de son père Atrée qui offrit en festin à son frère Thyeste les chairs de ses enfants). Au Moyen Âge, dans la chanson de Geste, qui n'a de théâtrale que le récit fait par le troubadour - dont l'exercice est une véritable performance ainsi que l'a montré Jean

⁷⁴⁵ Performance *Shoot*, Santa Ana, California, 1971

⁷⁴⁶ Herve Bismuth, *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIX siècle*, Paris champion, 2005, p.60-61

Maurice⁷⁴⁷ - « c'est la mort qui intéresse surtout les vivants et un public de guerriers. Mourir est un avatar, le plus important de la vie du chevalier »⁷⁴⁸ au point qu'elle porte un nom. « La mort Rollant » par exemple est présentée comme « la mort glorieuse et la belle mort »⁷⁴⁹.

Plus tard, à la Renaissance, dans la tragédie humaniste, la mort suscite l'empathie du public et reste associée aux vertus héroïques et guerrières du personnage, comme c'était en partie le cas pour la tragédie grecque et surtout pour la Chanson de geste : dans *La Mort d'Achille* d'Alexandre Hardy, « le constat de la mort du héros s'accompagne toujours de la louange de ses qualités. Les plaintes d'Ajax construisent la légende d'Achille, elles fabriquent une image glorieuse du personnage qu'elles associent au cadavre présent sur scène »⁷⁵⁰. Le corps laissé sans vie est alors l'occasion de louer la bravoure du héros, exhibée à titre d'*exemplum* et de façon nettement plus visible du fait que la disparition de celui-ci a rendu ses qualités davantage vertueuses à la vie. Elles sont alors plus présentes que le héros lui-même. Dans la tragédie élisabéthaine, *Othello* et *Macbeth* en particulier, les assassinats à l'arme blanche ou à mains nues, entrent dans la logique d'un maléfice propre à faire périr aussi bien les innocents (Cassio, Desdemone, Bianca, Duncan, Banquo) que les coupables (Macbeth, Lady Macbeth). Si « Ghelderode a souvent rattaché son œuvre au théâtre élisabéthain »⁷⁵¹ par ce qu'il a de meurtrier, de mortifère, et de funestement magique, c'est pour le mieux transformer ensuite et de bouffonne façon, donnant une forme de complétude à son théâtre par l'humour : « le théâtre élisabéthain m'avait enseigné que le tragique trop intense et continu partant insupportable, ne pouvait s'imposer que corrigé, aéré par l'alternance du comique »⁷⁵². Par contre, au XVII^e siècle, l'on s'aperçoit que « le Tragique et la Mort ont plus compté que les morts précises et particulières »⁷⁵³ même si l'on meurt beaucoup dans les tragédies noires après 1660. Nombreuses en effet, les morts de ces tragédies sont ainsi recensés par Jean Emelina :

Il y en a trois dans *la Mort de Cyrus* (1656) et dans *Pausanias* (1668) chez Quinault le doucereux ; trois encore dans *La mort du grand Cyrus* de Rosidor (1661) où la tête du roi décapité est apportée sur scène dans un vase à la reine Tomiris (V,4) ; trois morts toujours dans *Stilicon* (1660) et *Laodice* (1668) de Thomas Corneille, et dans *Régulus* de Pradon (1668). Des pièces comme *Oropaste* de Boyer (1662), *Marie Stuart* de Boursault (1683) – quatre morts dans chacune d'elles – ou *Andronic* de Campistron (1685) se signalent encore

⁷⁴⁷ Colloque le théâtre des masses, Université d'Avignon, octobre 2009

⁷⁴⁸ Vicenta Hernandez Alvarez, *La Mort dans les chansons de geste*, « La mort dans la littérature française du Moyen Âge », Jean-François Théfaine, Villers-Côtteret, Ressouvenance, 2013, pp.38-61

⁷⁴⁹ *Ib.*, p.43

⁷⁵⁰ Fabien Cavaille, *Pitié, piété et ironie dans trois tragédies d'Alexandre Hardy*, « Corps, sanglants, souffrants et macabres XVI-XVII siècle », C. Bouteille-Mestier et K. Aukrust, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 303-314, p.307

⁷⁵¹ Pol Vandromme, p.79

⁷⁵² Pol Vandromme, p. 89

⁷⁵³ Jean EMELINA, *Les morts dans les tragédies de Racine* in Mélanges pour J.SCHERER, Paris, Nizet, 1986, p.173

plus par leur caractère sombre et violent⁷⁵⁴.

Néanmoins, l'on a ici le sentiment de la mort à la façon du personnage héroïque, quoique le spectaculaire prenne de l'importance par rapport aux vertus de la bravoure que la mort médiévale édifiait. Le déchaînement de l'agressivité dans ces représentations, pourrait-il être une préfiguration des violences que la société du XVIII^e siècle a réellement traversées dans les années de la Révolution ou un héritage de la tragédie élisabéthaine ? Les deux options apportent un élément de réponse. N'oublions pas, d'une part, qu'à la fin du XVI^e siècle en Angleterre, « le théâtre n'est qu'un spectacle parmi tant d'autre. On peut en effet assister sur la place publique, notamment, à des tortures, à des pendaisons, à des combats d'animaux (comme en Espagne et en France à la même époque) »⁷⁵⁵

D'autre part, au XIX^e siècle, le « goût affiché du macabre par le théâtre romantique correspond aussi à une volonté de rompre avec le passé »⁷⁵⁶. De plus, ce théâtre convoque bien la dimension historique, post révolutionnaire en particulier, quand il met en scène l'agonie de Napoléon et quand il prend le nom d' « école du bourreau » ; désignant une partie de la production dans les années 1830, « les guillotines et les billots figurent ainsi parmi la panoplie la plus courante de ce théâtre oculaire. Ils symbolisent à la fois une histoire nationale (et européenne) qui s'est construite dans le sang et la volonté de rompre avec des barbaries qui appartiennent à un monde ancien ». Serait-ce l'une des raisons pour lesquelles Jacques LeGoff situe la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle ? Comme l'histoire et le théâtre sont liés de longue date, les morts en scène/ sur scène, et la façon dont ils meurent préfigurent donc bien le début et la fin d'une période historique, et quelquefois d'une période esthétique, comme le théâtre romantique, déterminant des plans dramaturgique et scénographique propres.

À cette époque, en ce qui concerne le corps, celui de la « mort épique » - jeune et beau et tombé au sommet d'une gloire guerrière - n'est plus représenté en tant que tel; d'autant que les épidémies ayant ravagé l'Europe médiévale, ont contribué à donner aux corps dépourvus de vie les aspects avilissants et misérables de la *male mort*. Tant et si bien qu'au XIX^e siècle, l'avènement de l'esthétique hégélienne aidant, le corps mort au théâtre est celui d'un personnage portant le miroir de l'éthique dans lequel le public se regarde :

Le cadavre et le mourant entrent dans la catégorie des objets qui suscitent la haine. En 1830, la mort en scène est toujours perçue comme une transgression parce qu'elle ébranle les sens et non la raison, parce qu'elle fait vibrer les nerfs du public et non sa faculté de juger [...] La

⁷⁵⁴ *Ib.* p.176

⁷⁵⁵ *Dictionnaire de la mort*, p.1026

⁷⁵⁶ *Ib.* p.1028

mort extériorisée introduit un véritable dilemme car elle engendre une confusion entre les catégories esthétiques et morales: beau est synonyme de bon; mais la mort est laide et par conséquent immorale et indécente⁷⁵⁷

Le théâtre du XX^e siècle quant à lui - avec Artaud (qui voit l'art « comme la tentation ou la vie à tout perdre »), Genet (*Les Paravents*), Kantor (pour qui les « traces » rapportées par le *Théâtre de la mort* sont plus importantes que la réalité) ou Copi (*Une Visite inopportune* qui donne à la mort un visage carnavalesque) entre autres - ne débat plus ni autour des « qualités morales » attenantes à la mort, ni autour de sa spectacularité. La mort est là en tant que telle. Comme dans la vie (réelle), la mort « fait irruption sur scène en étant représentée en situation, de façon autonome, à travers les personnages qu'elle travaille « au corps » »⁷⁵⁸. Même s'il est difficile de généraliser en faveur d'un XX^e homogène pour ce qui est de la production des personnages morts, dans l'ensemble, ce théâtre se fait d'autant plus le porte parole de la mort, du fait qu'il est imprégné de la tragique histoire contemporaine. Dans cette période récente, la mort est une « mort non héroïque, un produit manufacturé en série dans les camps de concentration, l'apocalypse atomique d'Hiroshima, les génocides actuels [...] »⁷⁵⁹. En dehors de cet apocalyptique contexte, dans le théâtre contemporain, la dimension posthume de l'individu et de la réalité historique, est aussi conséquente du fait que le théâtre n'est plus en concurrence avec les spectacles sanglants de la rue, mais avec ceux, plus pâles, de la télévision : « Aux morts télévisés comme simulacres ou corps blanchis, à la vision édulcorée de la guerre, le metteur en scène oppose un regard différent qui cherche à retrouver la substantialité du sang, de l'acte, de la parole vraie »⁷⁶⁰. Avec son aspect performatif, cette parole est en fait un langage que les personnages de mon corpus ont adopté, et même dans un silence quelquefois éloquent, s'il s'agit d'un personnage visuel comme *Le Chinois condamné à mort*. Les personnages de Ghelderode dont les paroles, quant à eux, sont aussi vraies que le théâtre est illusion, ont endossé le rôle de personnages qui meurent « normalement » - c'est à dire une fois, comme l'Auteur dans *Trois acteurs et un drame* et Faust dans *La mort du Docteur Faust* -, ou « anormalement ». C'est le cas de Blandine Jaïre et de Renatus qui ne se contentent, ni l'un ni l'autre de mourir comme il se doit : une bonne fois pour toutes!

Les personnages de Jan Fabre ne sont pas toujours précisément des personnages dans la mesure où ils ne sont ni dramatiques, ni précisément identifiés. Le suicidé de *Another Sleepy Dusty*

⁷⁵⁷ Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre, la représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2008, p.84

⁷⁵⁸ *Dictionnaire de la mort*, p. 1030

⁷⁵⁹ *Ib.*

⁷⁶⁰ *Dictionnaire du théâtre* p. 1031

Delta Day n'est pas présent sur scène, et le Chinois condamné à mort représente la multitude des cadavres disséqués par le passé, et celle des victimes mutilées, exécutées en Chine à notre époque.

2.3.2 Les personnages de Jan Fabre meurent-ils de façon symbolique ?

Ces personnages, relativement peu nombreux chez Jan Fabre, par rapport à son obsession de la mort, sont plus ou moins morts sur scène ou morts en scène selon les rôles qui les destinent. Le Chinois condamné à mort dans le *Requiem* est, de loin, celui qui entre véritablement dans les deux catégories à la fois. D'autres personnages, comme Le Rocher qui pleure de *L'Histoire des Larmes*, ou Lancelot de *Another Sleepy Dusty Delta Day*, font aussi partie, de la catégorie des personnages morts. Ces deux derniers, a priori classés dans une mort à la façon minorée, pourraient-ils aussi entrer dans d'autres catégories et pour quelles raisons ? Il convient de préciser que les rubriques de « morts simples » ou « minorées », « complexes » ou « multiples » sont purement artificielle et quelquefois imprécises. Elles ont néanmoins une utilité dialectique qui entoure chacun des personnages d'un regard analogique et nouveau. Grâce à ces classifications, un tableau de synthèse à la fin de cet axe regroupant l'ensemble des entités de la mort, permettra non seulement de regrouper les diverses catégories pour en faire ressortir les caractéristiques, mais aussi de montrer la limite et les lacunes d'une telle démarche.

Les personnages dont la mort est « minorée » : une dramaturgie de l'apparence ?

Le personnage du Rocher qui pleure, dans *L'Histoire des larmes*, est un personnage mort en scène ou déjà mort par la définition de son rôle. Du fait que sa métamorphose de l'état de mère (en référence à Niobé, dont les enfants furent massacrés par les jumeaux archers Apollon et Artémis) à celui de Rocher (car les dieux eurent pitié de son chagrin et la transformèrent en rocher, mais ses larmes continuèrent de couler), sa mort, au premier abord apparaît sous une forme minorée, dans le sens où le Rocher n'a pas perdu la vie. Il/elle « vit » cependant sous le mode du cadavre - « mon corps allait devenir froid et insensible »⁷⁶¹, et pourtant de façon explorée et surtout endeuillée. En cela le Rocher représente la multitude des mères endeuillées: "je suis la mère de toutes les mères qui pleurent parce qu'elles ont perdu leurs enfants"⁷⁶². De ce fait, sa mort n'est plus minorée ni simple, car elle se rattache non seulement à un ensemble

⁷⁶¹ *L'Histoire des Larmes*, p.22

⁷⁶² p.25

innombrable de morts, mais elle est aussi une sorte de prototype de la mort. En effet, de par le mythe dont le personnage est issu, cette forme de mort se rattache à l'un des deux types de mort qu'Edgard Morin définit selon la mort double ou la mort maternelle. Le Rocher qui pleure est, par essence, une figure de cette mort maternelle, dans le sens où les enfants morts, « revenus » à la terre, réintègre la source qui donnera vie de nouveau :

la maternité de la « terre-mère » [...] reprend en son sein le mort-enfant. Les immenses analogies maternelles qui enveloppent le mort s'étendront et s'amplifieront [...] à mesure que s'approfondira l'idée que le mort repose au sein de la vie élémentaire; elles s'élargiront au sein de l'idée de mort-renaissance⁷⁶³.

Cette idée d'une mort « semence de vie » et d'une vie « semence de mort » comme on le sait fait aussi la roue du grotesque. D'ailleurs, le renversement d'une mort mineure (le Rocher n'est pas tout à fait mort), en une mort majeure (la multitude des mères endeuillées et des enfants morts), est bien, d'une part, à l'image de cette mort renaissance. D'autre part, il est un attribut caractéristique de l'écriture fabrienne qui fait du paradoxe un élément dramaturgique typiquement carnavalesque : le Rocher, à la fin de la pièce, n'est plus un cœur douloureux dans un corps insensible, mais une personne – féminine – avec un sexe qui aspire à la reproduction de son espèce, et dans état psychique absurde propre à déclencher un comique aigre-doux; c'est en effet ce que suscitent et traduisent les derniers propos du personnage : « Je veux être une femme qui a envie de mouiller [...] parce que [...] rien ne sert de pleurer/ Et c'est justement pour cela que je pleure »⁷⁶⁴.

Détruisant ainsi les ressorts tragiques de son œuvre, Jan Fabre détruit-il aussi la mort du personnage porteur de vie? Rien n'est moins sûr car ce Rocher est aussi porteur de morts (ses propres enfants).

Quant à lui le personnage de *Another Sleepy Dusty Delta day*, est mort par suicide. Or, il n'est un personnage ni mort en scène, ni sur scène. Il semble vivre à travers la danseuse tout en étant invisible. D'ailleurs, il n'a pas de nom jusqu'à la fin de la pièce : la signature finale de sa lettre dévoile son identité - mi légendaire par le nom qu'il se donne, mi actuelle par le pronom personnel - « ton Lancelot »⁷⁶⁵, évoquant le héros qui, dans sa légende également disparaît. Dans la pièce de Fabre, le « récit » du suicidé, rapporté à travers la lecture de ses lettres faite par sa bien aimé (celle du personnage suicidé et celle du plasticien à cette époque), actualise son drame

⁷⁶³ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p.134

⁷⁶⁴ p.40

⁷⁶⁵ *Op. cité*

de façon épique et de façon performative. En effet, par le jeu de la danseuse qui (re)vit des épisodes du quotidien de son amant - par ses mimes et sa chorégraphie (elle conduit un camion par exemple au milieu des mines de charbon)-, celui-ci trouve avec la réalisation scénique de sa partenaire, une épaisseur dramaturgique propre à un personnage représenté. Aussi, bien qu'il ait disparu et qu'il ne soit pas physiquement présent sur scène, il occupe l'espace et trouve, dans la performance d'Ivana Jozic, une nature actuelle et non posthume. Par l'amour qu'elle lui porte, signifié seulement dans le ton de sa liseuse voix, la présence du suicidé dépasse le cadre du théâtre et celui de la vie ; comme si la parole donnée au mort, par l'intermédiaire de ses lettres posthumes lues sur scène, lui redonnait la dynamique du vivant. Il faut (re)dire que la lectrice est la compagne véritable de l'auteur des lettres, Jan Fabre, tout au moins au moment où il composa cette œuvre. L'artiste chorégraphe était, en réalité et à cette période⁷⁶⁶, celui qui souffrait de la disparition de sa mère, récente, au moment où il écrivit la pièce. Pour cette raison, la force du manque et l'expérience du décès de l'être cher animent réellement son écriture, et donc la lecture de sa danseuse partenaire.

Aussi, même si la mort du personnage est non dramatisée dans la pièce, et qu'elle apparaissait au départ (dans la perspective de la littérature de l'œuvre uniquement) telle une mort minorée sur le plan de la théâtralité, dans le déroulement de la performance elle devient une mort plus conséquente que les autres (que celle de l'Auteur par exemple chez Ghelderode) dans le sens où ce sont justement les conséquences de la mort (véritable pour l'auteur), ainsi que ses origines, qui sont ici mises en scène à la fois de façon artificiellement épique par la lecture, et de façon performative par la situation réellement amoureuse de l'auteur en deuil et de sa comédienne.

En outre, il ne s'agit pas ici d'une véritable épiscisation théâtrale, même si, théoriquement dans la pièce de théâtre, « le « sujet épique » renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration [...] dans laquelle le point de vue de l'auteur s'avère central »⁷⁶⁷; car dans une épiscisation digne de ce nom, la « voix de l'auteur fait appel à un corps étranger pour se faire entendre : corps étranger à l'action dramatique, il l'est aussi face aux protagonistes du drame »⁷⁶⁸. Ces énoncés formulés à la fin du XIX^e siècle, ont fait école au cours du XX^e siècle. Cependant, s'il en reste trace dans cette œuvre de Jan Fabre, la question cruciale du corps, surtout dans le domaine de la mort et dans l'œuvre du spectacle vivant, renverse la situation épique : il ne s'agit plus d'un « corps étranger » auquel l'auteur fait appel, mais du corps de sa défunte mère que le suicide convoque, du corps de sa bien aimée et de son propre corps ayant vécu « la petite mort » (l'acte d'amour) avec elle (telle que l'écriture de ses lettres le signifie au début de la représentation à travers la

⁷⁶⁶ 2008

⁷⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005, p73

⁷⁶⁸ *Ib.* p. 76

voix de la jeune fille). Etant donné que, dans cette œuvre, les points de convergences entre performance et théâtre, autrement dit entre la scène biographique/intime et la scène artistique/publique de l'auteur, sont nombreux, la pratique scénique invite naturellement à la théorie intellectuelle. Dans le sens où les traits de la psychanalyse, par exemple, peuvent à la fois tenir du concept et de l'expérience personnelle, ces points de convergence dans l'œuvre de Fabre, appelle facilement les théories freudiennes. De par les aspirations suicidaires de son personnage auto biographique, l'union sexuelle de celui-ci évolue vers la pulsion de mort : « le couple pulsion de vie/ pulsion de mort, se substitue au couple pulsion d'auto conservation/ pulsion sexuelle ». D'ailleurs chez Freud, la pulsion de mort tend vers l'autodestruction que caractérise de la façon la plus radicale le suicide. Celui du Lancelot dans la pièce de Fabre en est une illustration.

Aussi, ce personnage mort se dérobe aux « normes » qu'il pouvait supporter (concernant les morts en scène/ sur scène), du fait qu'il n'est pas tout à fait un personnage : il n'est ni totalement fictif, ni totalement réel, un peu comme la mort elle-même. De surcroît, sa mort n'est ni dramatiquement ni épiquement signifiée. En effet, même si à un moment la danseuse s'allonge sous un flot de vent de façon à imaginer une chute, la mort du personnage n'est ni représentée sur scène ni racontée dans ses lettres. Enfin, étant donné qu'il n'est ni visible, ni invisible, ni présent, ni absent complètement, l'analyse dramaturgique du personnage laisse apparaître que la mort et lui se ressemblent fidèlement. Ces ressemblances ne tiennent de la Mort en tant que personnage mais des conséquences de la mort sur l'individu qui disparaît, tout en laissant de sa présence la force des sentiments et des souvenirs partagés. Ils sont ici performés.

Ce personnage, qui recèle ainsi toutes les composantes de la mort dans le sens où les caractéristiques de la mort et les siennes sont identiques, va vers un changement de statut : du « personnage mort » il passe au « personnage de la mort ». En cela, par la modification du statut du personnage, et par une mort difficile à classer du fait qu'elle est survenue concernant sa mère, mais qu'elle est fictive concernant l'amoureux (quoique ce personnage est un réel amoureux), cette œuvre de Jan Fabre est davantage du côté de la performance que de la pièce théâtre. Les personnages de théâtre donnent aux acteurs et aux rôles joués par eux, un statut difficilement modifiable et plus facilement définissable dans une analyse structuraliste. Cela se vérifiera-t-il vraiment avec les personnages plus théâtraux de Ghelderode ? Avec sa « roue de la fortune » dénaturant aussitôt ce qui paraît établi d'un revers de phrase, il s'avérera que les attributions données à ses personnages morts, se construisent sur un terrain glissant.

Pour terminer avec le Lancelot de Fabre, l'on peut constater que ce personnage légendaire et déjà mort dans la fable, est de nouveau en vie par l'intermédiaire de l'artiste qui croit à la

légende et qui s'identifie au chevalier. En cela, le plasticien fait revivre Lancelot mais à travers un suicide. Il s'agit donc dans cette œuvre d'une vie après la mort (comme dans *L'Ange de la mort*) mais aussi d'une mort après la vie.

Ces deux personnages, Le Rocher qui pleure et le suicidé sont alors des objets, des représentants et des agents de la mort. Ils montrent combien sa manifestation se développe de façon omniprésente/ omnipotente. En vertu de l'analyse dramaturgique de ces caractères métamorphosés/trépassés (nous savons que la métamorphose trouve sa plus haute expression dans la mort pour Fabre), nous pouvons dire que le champ de la mort s'étend sur les plans mythologique et légendaire, passé et actuel, individuel et collectif, noble et trivial, spirituel et corporel, réel et fictif, littéraire et théâtral, biographique et performatif.

De ce fait pour l'artiste, qui trouve son inspiration et son sujet de prédilection le paradoxe de la métamorphose vitale, la mort serait-elle plus active que la vie ?

Le Chinois condamné à mort

Dans *Le Requiem für ein Metamorphose* joué à Salzbourg en 2008, ce personnage apparaît dès les premiers instants de la représentation. Il se présente vêtu d'un unique slip blanc, son torse nu en partie éventré et lacéré selon les artifices du maquillage théâtral, le crane rasé, pieds nus, exhibant de ses mains crispées quelques organes ressemblant au foi ou aux poumons. Il danse de douleur au son des guitares électriques, éperdu au milieu des fleurs, jusqu'à ce qu'il s'effondre et hurle d'horreur et de plainte. Sa danse macabre constitue pour le spectacle une sorte de prologue qui se termine au moment de sa chute. Les danseurs allongés sous des gerbes de fleurs disposées en forme de cercueils, alors prennent lentement la suite de cette chorégraphie mortuaire de l'exposition. Mais Le Chinois continue sa danse au sol. Quand la première scène commence (Romain I), l'Anatomo-pathologiste cite une épitaphe romaine, « la vie est une préparation à la mort », et la Voix de l'Histoire⁷⁶⁹ annonce un fait divers du 8 décembre 1980, contrariant la possibilité de cette préparation: l'assassinat de John Lennon. Pendant toute la durée de la pièce Le Chinois condamné à mort n'a pas de réplique, mais sa consistance dramaturgique tient aussi au fait qu'il appartient à des cadres multiples, et les traverse comme s'il évoluait dans plusieurs dimensions à la fois. Je vais développer cela dans les rubriques suivantes consacrées à l'espace

⁷⁶⁹ Cette voix apparaît telle une « une caisse de résonance des voix. Requiem pour une métamorphose célèbre non seulement l'adieu de la vie, mais aussi un adieu à une époque. Comme Requiem für einen jungen Dichter Bernd Alois Zimmermann de (1969), la production de Fabre utilise des extraits sonores (relatant des événements de l'actualité mondiale) tel un collage de ces dernières décennies. Les moments importants dans des nuances de l'histoire récente viennent s'infiltrer dans le monde de cette façon dans le requiem». Luk Van den Dries, *Requiem für eine Metamorphose*

et au temps.

Dans cette première scène du *Requiem* il apparaît de plus dans le cadre du rêve de l'Anatomo-pathologiste. Celui-ci raconte ce dont il rêve régulièrement :

je suis en salle de dissection/ je pratique une autopsie sur un prêtre/ qui est mort lors d'une séance d'exorcisme [...] Je suis la procédure standard/ j'ai retiré tous les organe sauf le cœur/ Au moment où je veux extraire le cœur/ et remarque qu'il s'agit du cœur d'un donneur/ le cadavre se met à me parler – Prêtre : Veux-tu bien laisser ce cœur tranquille !/ Un chinois condamné à mort/ a prolongé ma vie de quelques années⁷⁷⁰

Pour ce prêtre et pour le langage symbolique dont Jan Fabre se réclame⁷⁷¹, que l'organe greffé soit un cœur est d'importance. Dans l'ensemble « le cœur est le symbole de la présence divine et de la conscience de cette présence »⁷⁷² et de Jésus-Christ qui est à l'origine de toute chose selon les Ecritures : « La racine des pensées c'est le cœur, il donne naissance à quatre rameaux: le bien et le mal, la mort et la vie (Si 37, 17-18) »⁷⁷³ De plus, vecteur de l'amour entre les hommes, entre la multitude et son créateur, l'ouverture de la voie du cœur par Dieu est la source de vie, ainsi que le Deutéronome l'instruit : « Le Seigneur ton Dieu circoncirca ton cœur et le cœur de ta postérité pour que tu aimes le SEIGNEUR ton Dieu de tout ton cœur, afin que tu vives » (Dt 30,6) Aussi, du fait que l'on s'attendrait à une grande charité (toute chrétienne) de la part du prêtre, il est comique de le voir ici refuser de rendre au Chinois son cœur; il le fera pourtant à la fin de la pièce. Dans la psychostasie, pesée du cœur du défunt dans la mythologie égyptienne, la présence du cœur est indispensable pour que l'âme soit de « juste voix »⁷⁷⁴. Dans *le Requiem* on ne pas passer – mourir - sans le cœur⁷⁷⁵. Pour terminer avec le symbole de cet organe, à l'instar du Renard du *Petit Prince* pour qui l' « on ne voit bien qu'avec les yeux du coeur », d'après les croyants « par la foi les yeux du cœur sont illuminés (Ep. I, 18) »⁷⁷⁶

Pour Jan Fabre, ce que le cœur peut voir est le double d'un monde inaccessible : « L'idéal est conçu comme un miroir où mes empreintes du cœur voient ce qu'il pourrait ou devrait mais ne pourra jamais être »⁷⁷⁷. Il faut dire que l'artiste ne souhaite pas révéler ce que son expérience de NDE lui enseigna. D'après son expérience artistique, le cœur est un organe indispensable à l'exercice du théâtre, car il est au départ et à l'arrivée du fait théâtral: si, comme l'artiste le dit

⁷⁷⁰ Jan Fabre, *Requiem...*, Paris, L'Arche, 2008, p. 16-17

⁷⁷¹ Festival d'Avignon 2013, La Mirande, entretien avec Jan Fabre : « je suis un symboliste ».

⁷⁷² *Dictionnaire des symboles*, p. 265

⁷⁷³ Maurice Cocagnac, *Les Symboles de la bible*, Paris, Ed. Du Cerf, 1993, p. 237

⁷⁷⁴ 125^e chapitre du *Livre des Morts*

⁷⁷⁵ Le Chinois condamné à mort dit : « Mon corps doit effectuer entier le passage » p. 79

⁷⁷⁶ Maurice Cocagnac, *Les Symboles de la bible*, Paris, Ed. Du Cerf, 1993, p. 240

⁷⁷⁷ Hugo de Greef et Jan Hoet, *Jan Fabre le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994, p.65

lui-même à propos de son travail, « la représentation porte les empreintes de mon cœur »⁷⁷⁸, c'est parce que le cœur donne l'impulsion à la création scénique ; et si le cœur représente un élément intrinsèque au lieu théâtral lui-même, auquel cette impulsion se destine, c'est aussi, pour l'artiste, une affaire de cœur : « Mon espace scénique est un corps avec un cœur »⁷⁷⁹. Nul doute en cela que le fruit de son travail soit du domaine du spectacle vivant, dans une acception littérale et allégorique. Or, à la fin d'une représentation dans un tel espace théâtral, animé par un cœur s'arrêtant de battre avec la fin de la pièce, il est compréhensible que la mort ait lieu sur le plan symbolique tout au moins, et que, par analogie, elle se répande au delà de la scène ; c'est ce que l'artiste suggère par rapport à l'ensemble des spectateurs : « J'envisage le public pour ainsi dire comme un corps mort suite à un meurtre [...] C'est un corps mort dont je dois faire l'autopsie, et à travers cette autopsie, ou bien il meurt davantage ou bien il revient à la vie. »⁷⁸⁰ Par ce retour à la vie qui contient l'idée de la Résurrection ou de la transmigration de l'âme nous revenons au personnage du Chinois Condamné à mort, cherchant à récupérer son cœur pour que sa vie future soit assurée : « Peux-tu me rendre mon cœur, prêtre ? Et je te donne mon jasmin. Selon la foi chinoise, sans cœur pas de vie prochaine. Mon corps doit effectuer entier le passage »⁷⁸¹. Il est donc essentiel de mourir avec son cœur ; premièrement car c'est en lui que l'âme se rassemble, « c'est au cœur et à partir de l'élan subjectif, l'*extase*, que l'âme se reconnaîtra »⁷⁸², et deuxièmement car c'est par elle que la vie perdure au delà de la mort : « l'âme est un corps et persiste après la mort »⁷⁸³.

Cette conception qu'Edgar Morin rapporte à la suite de Zénon, aussi valable pour un Chinois condamné à mort en Extrême Orient que pour Prêtre en Occident, est une conception universelle de l'immortalité de l'âme. Le philosophe la précise en effet en ces termes : « Dans les civilisations individualisées de la Méditerranée, de l'Inde, de la Chine, de tous les horizons de la religion et de la réflexion humaine, la notion d'âme deviendra le centre de convergence de ce qui est universel, et immortel dans l'homme »⁷⁸⁴.

Outre la question de l'âme et de son immortalité que la présence du cœur assure, la question du corps et de sa matérialité organique est largement évoquée à travers ce personnage mort sur scène, via un traitement de la mort qui dépasse une mort simple et naturelle. Une telle mort (naturelle) se produit sans la provocation d'une impulsion extérieure (comme pour un assassinat

⁷⁷⁸ *Ib.*, p.120

⁷⁷⁹ *Ib.*, p. 90

⁷⁸⁰ Jan Fabre, Entretien du 27 novembre 2012, TG2, Paris

⁷⁸¹ *Requiem*, p.79

⁷⁸² Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p.199

⁷⁸³ *Ib.* p.199

⁷⁸⁴ *Ib.* p.200

ou une exécution) et donc en dehors de tout débat juridique n'engendre pas les déviances des morts subites ou traumatiques pour l'âme ; dans de tels cas établir des « passerelles » entre les domaines des vivants et des morts, par la voie du rêve et du théâtre, est possible ou nécessaire. C'est ce que montre, entre autre, le *Requiem* de l'artiste flamand, à travers ce personnage exécuté, privé de son cœur et revenu pour le réclamer.

Par ailleurs, le Chinois, acteur danseur véritablement asiatique, est présent sur scène au moment où celui qui dissèque discute avec le prêtre mort. À ce moment-là, la mort du chinois apparaît comme grotesque, pour deux raisons : d'abord sa présence souffrante et dansée contrarie le récit de sa mort évoqué par le dialogue entre l'Anatomo-pathologiste et le Prêtre ; ensuite la définition de son personnage mort sur des plans divers, fait que, en dépit de sa danse macabre, il est « encore plus mort » que ne peut être mort le commun des mortels : il a été condamné à mort comme son nom l'indique immédiatement, puis, son jeu dramaturgique fait référence au trafic d'organe de son pays (il effectue sa danse macabre des organes à la main), et, enfin, son cœur est dans le corps d'un prêtre mort lui aussi, mais en faisant un exorcisme (autrement dit en essayant de chasser le démon, toujours à l'affût de nouvelles âmes ayant quitté leur enveloppe terrestre)... Or, cette mort carnavalesque, « incarnée » si l'on peut dire dans ce personnage mort et en lutte pour une cause perdue d'avance, renvoie non seulement au corps disséqué du fait qu'il est éventré (la dramaturgie du personnage signifie la dissection de façon visuelle), et que son organe vital est transplanté dans un autre corps disséqué (l'Anatomo-pathologiste le signifie de façon épique) ; mais ce trépas burlesque fait aussi référence au pouvoir exercé par l'état aux allures totalitaires quand il est en mesure de faire exécuter un prisonnier et de disposer du corps de celui-ci. Si en Chine récemment, il s'est agi ou il s'agit de disposer tout d'abord du corps de l'individu, surtout de ses organes lucratifs, et de l'exécuter ensuite, à la fin de la Renaissance en France c'était l'inverse ; l'exécution avait lieu avant l'extraction des organes : « La dissection était liée à la violence de l'Etat qui punissait les criminels avant d'abandonner parfois leurs restes aux chirurgiens /.../ l'anatomie qui fonctionne alors comme un supplément d'infamie, devient aussi un rappel à l'ordre – écarte-toi de la loi, c'est ainsi que tu finiras -, et son lien au bourreau deviendra d'autant plus étroit [...] qu'en fin de XVII^e siècle, l'exécuteur parisien des hautes œuvres s'adonnera lui-même à l'anatomie »⁷⁸⁵

Autour du personnage de Jan Fabre, l'atmosphère du théâtre anatomique est ainsi clairement convoquée, avec ses querelles quant à la revendication d'un savoir, et ses discussions surtout, plus ou moins véhémentes, quant aux « droits » de propriété sur telle ou telle partie du corps.

⁷⁸⁵ Lise Leibacher-Ouvrard, *Du « théâtre de cruauté » à la discipline de la dissection*, « Corps, sanglants, souffrants et macabres XVI-XVII siècle », C. Bouteille-Mestier et K. Aukrust, Press. de la Sorbonne Nouvelle, 2010, pp.31-47, p.40

Quand l'Anatomo-pathologiste du *Requiem* (dans son rêve) est sur le point d'extraire le cœur transplanté du prêtre, celui-ci, même mort et même en rêve, défend son organe en interdisant au dissecteur d'y toucher : « Veux-tu bien laisser ce cœur tranquille ! ». En parallèle, il est vrai qu'à l'époque de Riolan, le corps est disséqué par une société (aisée) qui ne manque pas de se disputer l'objet de convoitise que représentait le corps des morts : « Les médecins de Paris s'étaient offert, à leurs propres frais, l'« ouvrage royal » d'un théâtre anatomique » ; et lors de l'inauguration en 1622 on y rencontra « la fureur des chirurgiens, qui avait arraché à Riolan, le cadavre qu'il allait disséquer »⁷⁸⁶. Si la discussion du prêtre et celle de l'Anatomo-pathologiste représente une forme atténuée, voire carnavalesque, de ce type de querelle au début du XVIII^e siècle, il n'en demeure pas moins qu'une allégorie du pouvoir se profile à travers le pouvoir de la dissection et de la transplantation. La suprématie engendrée par la connaissance du corps et les moyens mis en œuvre pour prétendre à cette connaissance, constitue un savoir « qui vise ouvertement, pour les anatomistes, à renforcer le pouvoir que leur profession leur acquiert sur celles des autres »⁷⁸⁷. Ce pouvoir, en outre, lié à l'exercice de la justice et à la royauté, est directement associé à celui qui, en Chine, initie, cautionne et commerce les organes dans une « légitimité » dictatoriale, incontestée. Elle est aussi incontestable par le fait même que le châtement des dissidents est celui des ablations plus ou moins mortelles et des exécutions qui s'en suivent, sous le titre de condamnation à mort, ainsi que le personnage de Jan Fabre le représente. En cela, ce personnage est aussi bien mort en scène que mort sur scène. Or, ce personnage n'est pas aussi infiniment mort qu'il ne le semble : attention, chez Jan Fabre, le renversement est aussi opérant que chez Ghelderode, comme on l'a vu avec la dramaturgie du Rocher qui pleure. Ici Le Chinois condamné est un mort qui parle, seulement à la fin de la pièce et pour mieux célébrer son trépas dans une fête macabre et dansée: « Peux-tu me rendre mon cœur, prêtre ? [...] comme ça je pourrai moi aussi danser avec les autres »⁷⁸⁸.

Ainsi, la mort du Chinois qui a duré l'instant de la pièce, se termine comme elle avait commencé, par la danse macabre. Du fait que la dramaturgie du personnage définit une circularité de la mort, aussi manifeste que la circularité de la vie, cela signifierait-il qu'avant ou après la vie, pendant la mort ou en dehors d'elle, c'est toujours la même chose ? En d'autre terme, y aurait-il une égalité de cycle, entre les deux domaines, ou, pour rester dans la terminologie fabrienne, un cycle miroir entre la vie et la mort ?... Dans ce théâtre, si le grotesque l'emporte aisément sur le tragique, c'est pour mieux le laisser ensuite s'imposer, alternant, dans un jeu de correspondances mirifiques que l'esthétique du double va montrer, le rire et les larmes,

⁷⁸⁶ *Ib.* 39

⁷⁸⁷ *Ib.* p.39

⁷⁸⁸ *Requiem*, p.79

(ainsi que sa statue auto-portrait *le Pleurieur* le retrace par ailleurs).

2.3.3 Les personnages morts chez Ghelderode : sont-ils trop nombreux ?

Dans le théâtre de Ghelderode « on meurt beaucoup ». Roger Iglésis le signale dans son émission Radio Diffusion, *Michel de Ghelderode Image et vision d'un solitaire*, à l'instar de la réplique de Renatus : « *Cher auteur, on meurt trop dans vos pièces* »⁷⁸⁹. À la suite de cette déclaration du journaliste, le poète dramatique surenchérit :

Oui on meurt beaucoup dans ces pièces, mais au fait on meurt beaucoup dans la vie aussi!
Est ce que dans notre temps il n'y a pas des monceaux de morts, des montagnes de cadavres ?
Mais voyons la mort elle est partout, elle est présente! Mais on nous la cache, on nous la
montre autrement. On lui donne d'autres prétextes, d'autres aspects, mais c'est toujours la
mort du Moyen Âge, c'est la même! ⁷⁹⁰

Dans son théâtre, en effet, et dans chacune des pièces de mon corpus en particulier, des morts surviennent et bien souvent sont montrées : celle de Blandine dans *Mademoiselle Jaire*, celle de l'Auteur dans *Trois acteurs et un drame*, Renatus dans *Sortie de l'Acteur*, Faust dans *La mort du Docteur Faust*, Nékrozotar dans *La Ballade du Grand Macabre*, et un enfant dans *Le Cavalier Bizarre*. Ce dernier, ainsi que l'Auteur de *Trois acteurs et un drame* sont les personnages morts en scène ou hors scène, de manière épique (dans le récit des autres personnages). Les autres, Blandine, Renatus, Faust... meurent dramatiquement dans des trépas qui peuvent se rapprocher. Aussi, à partir de ces personnages ainsi morts dans des styles épars, pourrait-on établir plusieurs conceptions de la mort? Ou même, arriverait-on à percevoir des niveaux de morts différents, à l'imitation des niveaux de vie différents eux aussi ? Moyennant des tentatives de réponses, « mes » personnages perdant la vie sont regroupés en deux catégories : les morts simples et les morts complexes. Les premières sont l'apanage des rôles qui s'éteignent, une bonne fois pour toutes, avec le trépas en général en fin de pièce. Les deuxièmes sont réservées aux « caractères » qui meurent au moins deux fois, ou qui meurent en plusieurs étapes.

Les morts « simples »

Parmi ces morts de mon corpus, il faut compter trois cas. Celle de Nékrozotar dans *La*

⁷⁸⁹ *Sortie de l'acteur*, p.233

⁷⁹⁰ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

Balade du Grand Macabre se produit sur scène mais ne fait pas ici l'objet d'une analyse étant donné que Nékrozotar est la mort elle-même et donc un personnage de la mort avant tout : il est étudié dans le chapitre précédent. Celle du Docteur Faust est une « mort sur scène ». Les deux autres, ne sont ni « mort en scène » ni « sur scène »: elles surviennent hors scène. Si c'est le cas de l'Auteur dans *Trois et acteurs et un drame* – il se suicide à la fin de la pièce, et dans les coulisses de ce théâtre mis en abîme -, ce n'est pas tout à fait le cas dans *Le Cavalier bizarre*. Dans cette pièce en effet, la mort ne se produit pas telle que l'on pourrait l'imaginer, selon diverses morts possibles (suicide, maladie, assassinat etc.), car elle n'est pas perçue en tant qu'« effet » sur un protagoniste : elle est perçue, si l'on peut dire, en tant qu'« action », ou « agissante » en son propre nom, le Cavalier Bizarre. Il/ elle a les traits du personnage de la mort venu pour emporter quiconque, selon les propos des Vieux, pensionnaires de l'hospice. Le fait qu'elle emporte un nouveau né, à la fin de la pièce et non pas de façon dramatique, ne peut faire du bébé un personnage qui meurt en scène. Il est plus par conséquent l'objet du personnage de la mort, qu'un personnage mort.

La façon dont l'Auteur meurt dans *Trois acteurs et un drame* s'apparente à celle dont le bébé meurt, sur le plan dramaturgique. Effectivement la mort, en train de rôder dans les deux pièces sous une modalité différente (par le jeu des Acteurs – personnages mis en abîme- se vouant au suicide, et par le personnage à cheval cherchant sa victime), finit bien par s'abattre sur quelqu'un. En ce qui concerne cette deuxième pièce, la mort n'est pas un personnage. Mais sa présence est manifeste à travers la discussion et la simulation des Acteurs, ainsi que par la résolution du drame. Voici le propos de cette œuvre:

Au soir d'une représentation, un auteur dramatique s'en prend à ses trois interprètes qui le jouent sans enthousiasme. Désabusé et amer, le trio prémédite de profiter de l'action qui prévoit leur mort en scène pour se tuer sous les yeux du public. De façon très "pirandellienne", ils mêlent à leur rôle leurs conflits privés et se donnent la mort. Leur suicide, purement théâtral, ne les empêchera donc pas de constater celui, bien réel cette fois, de l'auteur⁷⁹¹.

Autre suicide déguisant la mort du double, le docteur Faust de Ghelderode, se tire une balle dans la poitrine en croyant tuer l'acteur Faust qui se trouvait chez lui, après la représentation de la Tragédie du Docteur Faust. Ce théâtre dans le théâtre, comme pour la pièce précédente, renforce l'illusion et la double de faux-semblants. Pour cela l'on ne sait plus qui est le vrai Faust. Seule la mort peut mettre fin à ce mirage ; et une mort qui n'est plus celle du théâtre dans le théâtre, mais celle du théâtre de Ghelderode: la pièce du poète, ainsi que les deux précédentes, « meurt » avec

⁷⁹¹ Jean-Paul Humpers, Site de la Fondation des amis de Ghelderode, http://www.ghelderode.be/site_00009d.htm

la mort du personnage ; autrement dit elle finit quand le personnage met fin à ses jours.

En constatant que, par les suicides - l'un involontaire et l'autre volontaire mais pirandellien - s'achève la *Comédie dramatique*⁷⁹² en un acte et à la *Tragédie pour le muic-hall en un prologue et trois épisodes*⁷⁹³, voyons si le contexte de production (similaire ou non aux pièces) peut éclairer la signature dramaturgique des œuvres. Ces deux pièces, ainsi que le *Cavalier bizarre*, sont, pour Michel de Ghelderode, des œuvres de jeunesse : elles ont été écrites en 1924 pour la dernière (1920 d'après l'auteur), en 1925 pour *La Mort du Docteur Faust*, et en 1928 pour la troisième (1926 d'après l'auteur). Période entre-deux-guerres concernant les trois œuvres, produites quand le dramaturge était alors âgé de 22 à 30 ans, ces pièces ont pu être influencées par le constructivisme russe dont le mouvement couvre la période de 1917 à 1921⁷⁹⁴. L'un des artistes russe du moment Nikolaï Foregger, originaire de Kiev, « s'attacha d'abord à décomposer les éléments de la farce médiévale française (tel que le fit Michel de Ghelderode⁷⁹⁵), et de la *commedia dell arte* des XVII^e et XVIII^e siècles dans une série de mise en scène, comme les Jumeaux (1920) de Platuz, rassemblés sous le titre générique de « Théâtre des Quatre-Masques »⁷⁹⁶. Les jumeaux de Ghelderode que sont ses deux Faust, dans sa pièce, avant d'en arriver à la mort de l'un d'eux survenue chez le Docteur Faust, se trouvaient tous deux au Théâtre des Quatre-Saisons, l'un sur scène et l'autre dans le public. Etant donné la contemporanéité des deux compositions dramaturgiques, russe et flamande, et de la similitude de leurs motifs, il est possible que le personnage faustien rencontre les accointances du personnage constructiviste. Quoi qu'il en soit, dans la résolution de son double Faust, l'auteur choisit de laisser vivre le « faux Faust », autrement dit le comédien.

Par un jeu de l'illusion/ confusion entre acteur (de chair) et personnage (de papier), qui ne cessera de s'amplifier au fil des années, Ghelderode ira plus loin dans le domaine de la mort à travers ses personnages qui meurent en scène. Nous avons vu, avec ces trois premières occurrences, ce que j'ai pu appeler des « morts simples » dans la mesure où les personnages frappés de telles morts étaient emportés de façon radicale et sans retour. Nous allons voir, dans les deux cas suivants, que la mort se complexifie dans le sens où elle n'est plus aussi radicale ni aussi définitive qu'elle n'y paraît dans les œuvres de jeunesse du poète. Dans les années 1934-

⁷⁹² *Trois acteurs et un drame*

⁷⁹³ *La mort du docteur Faust*

⁷⁹⁴ Le Constructivisme est l'art officiel de la Révolution Russe. Les spectacles révolutionnaires de Foregger élaboraient « une forme d'art purement mécaniste » (R. Golberg p. 40) et donnèrent l'impulsion aux théories scénique de Schlemmer qui conçut en outre, une *danse des gestes* (1926-1927)

⁷⁹⁵ Parenthèse personnelle

⁷⁹⁶ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2012, p. 38

1935 en effet, quand il écrit *Sortie de l'Acteur* et *Mademoiselle Jaïre* les personnages morts sur scène ne sont pas immédiatement morts il est vrai, et peuvent donner l'impression qu'ils vivent dans un entre-deux-mondes ou même dans le monde des morts. Que s'est-il passé pour que le domaine de la mort se transforme ainsi une dizaine d'années après *la Mort du Docteur Faust*? La dramaturgie est-elle à ce point influencée par le contexte historique ? L'auteur a-t-il vécu un événement particulier pour que son écriture de la mort donne lieu à une telle dramaturgie ? Aurait-il eu des révélations faisant de lui le voyant que Pol Vandromme a désigné, en écrivant que « la mémoire de Ghelderode n'est pas celle d'un antiquaire : c'est la mémoire d'un voyant »⁷⁹⁷ ?

Les morts complexes

D'une manière qui se définit arbitrairement et par analogie à la mort simple, les personnages du poète dramatique meurent aussi de la mort complexe. Que faut-il entendre en cela en dehors du fait que ces personnages ne meurent pas toujours subitement et peuvent mourir « plus d'une fois »? La réponse se situe dans un domaine double, car il est autant théorique (critique théâtrale) et pratique (scène), qu'artistique (le théâtre) et métaphysique (la mort et la vie après la mort). De plus, ce domaine est un intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, que le théâtre représenterait justement à merveille, avec la polysémie que l'on prête au verbe « représenter »: l'on peut représenter une pièce théâtrale, et l'on peut représenter au titre de la figuration de quelque chose - et ici en l'occurrence de ce lieu sans lieu qu'est la mort. D'ailleurs cette définition du théâtre convenant à Kantor, Vitez, Müller, Castellucci et bien d'autres, est nettement intelligible quant aux théâtres de la scène et de l'au-delà dans lesquels Renatus circule en tant que spectre et acteur. Blandine Jaïre, de son côté, circule entre la vie et la mort, entre son alitement et sa résurrection, faisant de sa mort, à son insu, une affaire interminable dans la perspective de ses compagnons de scène, son père en particulier. Autant dire qu'en général chez le poète dramatique, entre la première mort (simple) et la deuxième (complexe), un état latent se profile, imageant le changement de l'une à l'autre par une sorte de rôle sur le ton du grotesque, allant du comique au philosophique et inversement; car Ghelderode « c'est la mort lente qui l'attire »⁷⁹⁸. Elle permet d'aborder de plus près les facettes de l'univers d'outre-tombe. Dans ce théâtre il est si proche des vivants que les personnages ghelderodiens en perdent les limites, errant d'un monde à l'autre, tout en

⁷⁹⁷ Pol Vandromme, *Ghelderode*, Paris, Classique du XX^e siècle, éd. Universitaire, 1963, p.63

⁷⁹⁸ Pol Vandromme, *Ghelderode*, Paris, Classique du XX^e siècle, éd. Universitaire, 1963, p.21

confondant les frontières entre la condition de l'acteur et celle du personnage ; c'est notamment le cas de Renatus, comédien du théâtre mis en abîme, se méfiant de jouer le rôle d'un personnage qui meurt, alors que, en tant qu'homme, il meurt véritablement au deuxième acte. Ces personnages morts en scène et sur scène de la sorte sont donc Renatus dans *Sortie de l'acteur* et Blandine Jaïre dans *Mademoiselle Jaïre*.

Blandine Jaïre

Un peu comme le Chinois condamné à mort de Jan Fabre, et d'une certaine façon comme Renatus, Blandine Jaïre, meurt plusieurs fois, ce qui confère à sa mort une épaisseur dramaturgique particulière. En effet chez ce personnage ce n'est ni la façon dont il meurt, ni la représentation dramatique de sa mort qui sont ici conséquents. D'un point de vue dramaturgique, c'est davantage la genèse de l'œuvre et la manière dont le personnage s'est construit, ainsi que les références quant à la transmigration de l'âme au moment où elle est ressuscitée, qui sont importantes. La double mort de Blandine convoque bien un ensemble de traditions dont l'aspect postmoderne se révèle à travers des catégories esthétiques et philosophiques multiples. Ces strates variées se dévoilent dans la genèse de l'œuvre, puisée aux épisodes autobiographiques de l'auteur, dans les motifs religieux (et intemporels), et dans les sources mythologiques ou antiques ayant inspiré le poète. Il raconte, dans un développement abondant et révélateur de ses qualités de conteur, qu'il doit en partie à sa mère⁷⁹⁹ la genèse de son œuvre. Son récit adhère à la situation dramaturgique du personnage qui meurt dans *Mademoiselle Jaïre*, une œuvre en quelque sorte opposée à *La Balade du Grand Macabre*. Ghelderode dit lui-même il est vrai qu'il avait écrit les deux pièces presque simultanément, mais qu'il avait peur de relire *Mademoiselle Jaïre*, qualifiée par lui-même d'œuvre un peu malade et malsaine; aussi dans *Le Grand Macabre*, même si « la mort était toujours là », il en avait fait un personnage burlesque: c'était sa revanche, et c'était aussi la revanche de la vie⁸⁰⁰.

Par contraste la revanche de Blandine, - dans la pièce de théâtre sur les vivants (ses parents, le vicaire, le médecin, etc.), c'est à dire ceux que l'auteur nomme les vertueux (en fait les hypocrites, censés être garants d'une morale trop bien gardée)- s'était aussi produit par sa résurrection éphémère à l'initiative du sorcier Le Roux, engendrant un chaos dans la famille

⁷⁹⁹ « Ma mère était une conteuse exceptionnelle [...] Elle répétait toujours la même chose [...] Elle avait un sens magique. La litanie catholique, l'incantation africaine créent par l'obsession répétitive un état de grâce »
André Reybaz, *Têtes d'affiche*, Paris La table ronde 1975, p.62-63

⁸⁰⁰ Roger Iglésis, Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, *Michel de Ghelderode, Images et visions d'un solitaire*, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

Jaïre. Si la jeune fille retrouve une paix signifiée par les propos qu'elle échange avec l'Inconnu (Lazare), c'est grâce à la prédiction paradoxale de celui-ci : il lui prédit une mort effective et prochaine. Cet épisode fera d'ailleurs l'objet du troisième et dernier point concernant une dramaturgie à l'antique, pour ce personnage mort en scène. Mais voyons tout d'abord, comment il a pu se glisser sous la plume de l'auteur.

La Genèse du personnage se situe dans une ville flamande, autour d'une morte-vivante, comme Michel de Ghelderode le raconte lui-même

Mademoiselle Jaïre est une œuvre culminante et peut être celle où je me suis mis tout entier sans m'en douter. Cette pièce est une obsession. Une très longue obsession qui a duré dix ans et que je suis parvenue à... circonscrire... à projeter hors de moi. Non sans une certaine angoisse. C'est peut-être aussi une œuvre un peu malsaine, un peu malade. Cette pièce est née d'une ambiance et d'une ambiance mortuaire précisément dans une très vieille ville qui fait beaucoup songer à la mort : Bruges naturellement [...]

Dans son enfance au Pays de Louvain, ma mère avait connu une petite fille. Une petite fille qui était morte... Mais... au moment de mettre en bière cette fillette, il s'était passé quelque chose de terrible, une chose qu'on n'oublie jamais : cette enfant, cette morte avait rouvert les yeux. Elle était simplement en léthargie. Alors, cette enfant sauvée miraculeusement d'une seconde mort épouvantable, avait survécu. Seulement... Et c'est ici que l'histoire m'intéressait, il devait y avoir un jour des conséquences : cette enfant, devenant jeune fille, puis une femme, avait paraît-il conservé un teint couleur de la mort : un teint cireux. Elle avait une allure lente, une voix qui était très étrange et qu'on n'aimait pas entendre. Elle avait aussi des silences qui rappelaient les silences de la mort. C'était un être hors de la vie... et qui semblait... regretter d'être revenu... quelqu'un d'habité par une tristesse incurable et qui semblait même ignorer les sentiments d'amitié et d'amour, comme si la sensibilité lui fut restée morte depuis ce drame. Voilà l'histoire, qui, racontée à différentes reprises et toujours de la même façon, engendrait de ces peurs... de ces peurs qu'un enfant peut avoir: des peurs terribles, immenses comme la nuit, et, bien des fois dans mon lit j'ai eu peur, non pas de la mort mais de quelque chose... de pire : une mort différée. Et cela m'est resté. Je songeais à cette fillette, et je me demandais si cette fillette n'avait pas des révélations. N'était elle pas dépositaire de secrets ? Qu'avait-elle vu pendant ce sommeil singulier ? N'avait-elle pas été morte ? L'histoire m'est revenue, un jour où, j'ai rencontré à Bruges, sortant de la Paroisse Saint Jacques qui m'est apparue comme un théâtre, un théâtre vide, qui attendait un drame possible. Quel drame ? Je l'ignorais. Le hasard, est-ce le hasard ? Je n' sais pas, a voulu que dans ce quartier je rencontrai un cortège funéraire. Et c'est alors que le thème de la fillette de mon enfance, de la petite ressuscitée m'est revenu. J'ai pris l'anecdote biblique parce qu'elle était très connue, et j'ai conservé le nom de Jaïre⁸⁰¹

Que peut-on ajouter à la suite de ce récit saisissant ? Les motifs religieux sans doute - quoi qu'ils relèvent de l'esthétique, ils entourent les personnages de l'auteur - dont on retrouve aussi trace dans la narration de Ghelderode, qui se trouvait à la Paroisse Saint Jacques de Bruges au moment où le souvenir de la fillette « morte-vivante » lui revint. La précision est d'ailleurs

⁸⁰¹ Roger Iglésis, Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, *Michel de Ghelderode, Images et visions d'un solitaire*, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

apportée à la première didascalie de son œuvre: « *Le Mystère se développe dans l'espace de trois saisons, de l'automne au printemps, et dans une maison de la Paroisse Saint Jacques qui existe toujours* »⁸⁰². Au début de la représentation, dans la mise en scène de Stephen Shank⁸⁰³, le thaumaturge qui ressuscite Blandine est sur une croix, dont il se sauve d'ailleurs. Comme il a opéré ce miracle sur la jeune fille, il provoque la colère de l'Eglise qui cherche à le crucifier. Blandine morte-vivante elle aussi et en l'état d'évoluer telle une somnambule, inquiète et déconcerte ses parents et ceux qui l'entourent. Ceux-ci à leur tour communiquent leurs inquiétudes à la fille de Jaïre. Pour rasséréner Blandine, comme on l'a vu « il faudra l'apparition de Lazare qui lui annonce l'approche de sa mort véritable. Celle-ci surviendra à l'instant où le sorcier, maintenant aux mains des prêtres, rendra le dernier soupir sur le calvaire. Et il en sera comme il l'a prédit »⁸⁰⁴.

Motifs religieux de la résurrection ou métaphysique de la transmigration des âmes ?

La rencontre entre Lazare sous le nom de l'Inconnu et Blandine a lieu à la scène dix du troisième acte. La façon dont ils se présentent l'un à l'autre, et dont cet Inconnu prédit à la jeune fille son dernier soupir, n'a pas de rapport avec l'environnement grotesque d'un Renatus, ni avec une dramaturgie de la mise en abîme entourant ce personnage également « mort deux fois ». En effet alors que Blandine est dans un entre-deux-mondes qui peut par contre refléter la courte vie après la mort de Renatus, le discours de l'Inconnu-Lazare trouve des élans philosophiques ; à propos du prochain et définitif trépas de Blandine, il s'adresse à elle en ces termes :

C'est l'approche de cette splendide, solennelle tristesse des immortels. Tu es encore faite du limon du fond des océans. Tu passeras par bien des formes, en remontant le temps aboli, et quand tu ne seras plus qu'une minuscule étoile de sel, tu fondras sous la langue de Dieu. Résorbée, tu deviendras une infime vibration de l'universelle lumière. Un atome qui chante. Et tu participeras au songe vivant de Dieu, cette roue qui songe ...⁸⁰⁵

Il n'y a ni comique ni farce dans ce passage du Mystère en quatre tableaux. Le ton de l'Inconnu est en effet solennel. De plus, dans les thèmes de son discours, l'on trouve les empreintes de la conception immortelle de l'âme, dans une perspective notamment pythagoricienne. De quitter l'enveloppe mortelle du corps, selon les propos de l'Inconnu, suscite la « tristesse des immortels », mais, implicitement l'âme de Blandine se résorbera dans la cour céleste des étoiles

⁸⁰² *Mademoiselle Jaïre*, p. 184

⁸⁰³ Théâtre Royal du Parc - Bruxelles, 1998

⁸⁰⁴ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁸⁰⁵ *Mademoiselle Jaïre*, p. 239

et de Dieu. C'est en cela précisément que les propos du philosophe présocratique sont identifiables : « Pour Pythagore, influencé par Orphée, les Mystères et les chamans grecs (Hermetisme, Phérécyde), l'âme, du moins sa partie spirituelle, est immortelle, elle a une origine astrale (c'est une parcelle d'étoile) et une nature sacrée (c'est une étincelle du divin) »⁸⁰⁶. Il semblerait par ailleurs, que Ghelderode ait lui-même, sous sa langue la sensation du sel, quand il évoque, dans une vision égarée, sa Flandre devenue autant spectrale qu'un revenant : « L'hallucination historique éteinte, il me reste ce goût de sel, qui est celui des plaines qui furent la mer, qui est celui des larmes, et encore celui de l'Eternité »⁸⁰⁷. Dans la dimension intemporelle de l'Eternité, les dimensions psychiques de la tristesse et du goût, les visions de l'auteur quant au passé mort d'un pays rêvé, sont en parallèle aux visions de Lazare quant à la mort idéale de Blandine. Pour aller un peu plus loin, ce n'est pas tant sa mort en elle-même qui trouve un caractère élevé ; mais c'est sa « vie » après la mort, dans laquelle les principes de la *male mort* ne trouvent ici aucune résonance, d'après le présage de Lazare. Celui-ci étant l'un des trois personnages ressuscités selon les Ecritures, Blandine a tout intérêt à en croire sa promesse.

Ainsi la mort multiple de Blandine est en fait, contrairement à ce que montre la pièce, une mort non définitive, telle que la vision extatique de L'Inconnu le préfigure. En effet si ce personnage meurt plusieurs fois, montrant que l'on revient de la mort, c'est pour mieux imaginer la condition universelle et immortelle de l'âme. Finalement, à travers la « mort vivante » de ce personnage, dans le principe chrétien de la résurrection et dans le principe pythagoricien de la transmigration des âmes un parallèle s'opère. Ce même parallèle s'opère entre la déclaration de l'auteur quant à son feu pays rêvé et la façon dont il perdure dans sa clairvoyance, et la déclaration de Lazare quant à son évocation de la vie après la mort. De par l'association de traditions théologiques diverses, et une identification de l'auteur à ses personnages (n'oublions pas que Ghelderode s'est mis dans *Mademoiselle Jaïre* « tout entier ») concernant la conception immortelle de l'âme, une sensation de l'unité se dégage, à travers l'analyse dramaturgique de Blandine. La symétrie de ces divers propos se ferait-elle l'écho du *sentiment océanique* de l'auteur ? Par cette convergence de doctrines et de paroles, le poète dirait-il que la mort n'est que dans le vivant ?

Si le personnage de Blandine a eu une deuxième chance de mourir, et pour mourir mieux la deuxième fois que la première, le personnage de Rénatus aura une deuxième chance pour vivre, à la suite de sa première mort. Mais pourra-t-on dire de lui qu'il meurt plusieurs fois ? Pourra-t-on dire que la théorie de l'immortalité de l'âme est applicable à son cas ?

⁸⁰⁶ *Le dictionnaire de la mort*, p. 862.

⁸⁰⁷ Pol Vandromme, p. 84

Renatus : personnage du théâtre dans le théâtre ou personnage porte parole de Ghelderode ?

Dans le refus de jouer le rôle d'un personnage qui va mourir, de peur que ce rôle ne préfigure la mort « véritable », dans l'acteur/ personnage Renatus, l'on retrouve trace de la superstition que la mère de Ghelderode était connue pour avoir. Or, il s'agit d'une superstition feinte car les inquiétudes du personnage s'avèrent des prémonitions. D'ailleurs, le thème de la prescience est effleuré dans cette œuvre, et non de façon à renforcer une esthétique de l'occulte, mais de façon à structurer une dramaturgie du personnage qui meurt en scène, et qui, surtout, dans sa condition de spectre signifie la théâtralité d'un au-delà typiquement ghelderodien. La mort de cet acteur dans ce théâtre mis en abîme, est aussi la mort perçue par les autres membres de la compagnie, à partir d'une conception non scolastique et d'une sagesse inavouée qui trahissent l'inclinaison sincère du poète dramatique face à la mort (non théâtrale), et dans le ton une écriture tragi-comique.

Avant de se pencher sur les détails de ce personnage, Renatus, il faut savoir que sa prédestination à la mort par l'effigie du personnage, ou même du mannequin comme on va le voir ensuite, est un thème fort ancien. Il apparaît dès l'Antiquité en Egypte, et fait aussi l'objet de la sorcellerie pratiquée en France d'après Jean Delumeau surtout au XVII^{ème} siècle (et donc plus qu'au Moyen Âge comme on a pu le croire). Célèbre attribut du vaudou, l'image de la mort préfigurée dans un objet confectionné n'a pas échappé non plus au domaine de l'art contemporain. Par rapport à la photo du sujet qui peut en arrêter la vie, Roland Barthes décrirait le même type de phénomène : « Si le sujet photographié vit « une micro expérience de la mort » liée au statut figeant de l'image, pour lequel Barthes éprouva toujours une certaine méfiance, la photo elle-même est pour lui un « tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts »⁸⁰⁸. Pour la funeste anecdote l'on peut ajouter que, dans sa dernière publication, *La chambre claire, notes sur la photographie* (nom qu'il choisit par opposition à la chambre noire où l'on développe la photo), il conceptualise ce qu'il désigne sous le *punctum* dans la contemplation d'une photo s'entourant d'un silence de mort : « Pour améliorer la perception du punctum, il faut du silence : « Au fond, - ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux (...) la photographie doit être silencieuse »⁸⁰⁹. Précisément selon lui, « le Punctum, c'est la piqûre, le petit trou, la petite tâche, la petite coupure, mais aussi le coup de dé en latin. C'est le hasard qui, dans une photo à la fois

⁸⁰⁸ *Dictionnaire de la mort*, p. 136.

⁸⁰⁹ Henri Peyre, *Sur Roland Barthes La Chambre Claire Note sur la photographie, samedi 22 février 2003*
<http://www.galerie-photo.com/la-chambre-claire.pdf>, p. 5

me « point » mais aussi me meurtrit. »⁸¹⁰. Curieusement, et confirmant le fait que « cette mort plate que constitue la photo est elle-même annonciatrice de la mort future »⁸¹¹, peu après la parution de son ouvrage sur la photo, Barthes meurt le 26 mars 1980.

À partir de ces quelques exemples concernant la prémonition de la mort à travers l'objet représentant la mort par avance, et qui pourraient se déployer beaucoup plus largement, ce que je retiendrai c'est le renversement du « phénomène » lui-même; cela implique le mouvement contraire de l'effigie ou du personnage prédestinant la mort de celui qu'il représente. Dans la Grèce Antique, après la mort d'un être cher, l'on confectionnait une sorte de statuette susceptible de personnifier le disparu. Cette pratique porte le nom du *colossos*⁸¹². N'ayant pas sa place dans la dramaturgie des personnages qui meurent en scène, le *colossos* succinctement abordé avec la marionnette dont il est comme un lointain ancêtre, est réservé à la rubrique du double, que la troisième partie sur l'esthétique de la mort va traiter. Néanmoins, quelques-unes de ses traces sont dorées d'ores et déjà exploitées à travers le caractère de Renatus qui réalise un mannequin de lui-même.

En tant que personnage mort de façon complexe et en ce qui concerne le champ de la mort, son trépas admet par ailleurs les indices de motifs archaïques, comme la nuit, le silence et surtout le froid que le dramaturge exploite plus densément. Concernant le domaine de la disparition, ces éléments sont prégnants dans l'Antiquité, au sens où, chez les Grecs, «les morts sont des têtes «vêtues de nuit » »⁸¹³, où « le froid de la pierre est aussi en rapport avec la mort »⁸¹⁴, et où « la mort est en premier lieu l'univers du silence »⁸¹⁵. C'est dans le domaine de la dramaturgie de l'espace et du temps que la « vaste » nuit de ce caractère mort sera plus exploitée. *A contrario*, c'est dans une rapide évocation que le silence est mentionné dans *Sortie de l'Acteur* et qu'il se présente à Jean-Jacques, à deux reprises, et sous une sombre apparition, au début de la pièce: « *s'animant*- Le silence !... Dur à faire résonner ce gouffre [...] combien sont-ils depuis que les hommes souffrent de la tyrannie du silence»⁸¹⁶; et une fois que Renatus est mort, alors que Jean-Jacques est au cimetière, il dit : « Affreux silence ...»⁸¹⁷

À ces motifs archaïques de la mort, s'ajoute celui de l'ombre, que l'on retrouve dans la tragédie humaniste : les ombres y sont très nombreuses en tant que personnages prototypiques. Or, si à cette

⁸¹⁰ *Ib.* p.4

⁸¹¹ *Dictionnaire de la mort*, p. 136.

⁸¹² Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs*, p.333

⁸¹³ Vernant p.335

⁸¹⁴ *Ib.* p.335

⁸¹⁵ *Ib.* p.334

⁸¹⁶ *Sortie*, p.232

⁸¹⁷ p.264

époque, l'ombre est un revenant du monde de la mort (pouvant aussi annoncer la mort), plus avant, dans les Ecritures, elle est d'abord l'annonce de ce monde : « Pour le sage Qohelet, l'ombre est le symbole de la mort qui vient »⁸¹⁸ ; puis, « peu à peu, dans la Bible, l'ombre profonde est devenue « l'ombre de la mort » »⁸¹⁹. Ce fantôme peut aussi créer des problèmes aux vivants, comme chez Sénèque, pour qui « l'ombre est un personnage qui revient hanter le lieu d'un crime passé »⁸²⁰. Chez Ghelderode aussi, en particulier dans la pièce qui nous intéresse, les ombres, « pareils aux assassins qui retournent fatidiquement sur le lieu de leur crime /comme / les esprits erratiques [...] reviennent aux endroits où ils ont vécu »⁸²¹. Dans cette œuvre, les ombres sont aussi présentes dans le monde des vivants que dans le monde des morts : « *elles s'amassent dans le brouillard* »⁸²² peu avant la manifestation du spectre de Renatus, Quand celui-ci vit toujours, peu avant sa mort il « attire à lui l'ombre du docteur »⁸²³, préfigurant ainsi son trépas proche.

Ce décor, qui réunit tous les ingrédients du macabre, et qui dépasse le cadre du théâtre on va le voir, fait du personnage mort en scène et sur scène, un personnage de la mort, puisque sa disparition devient aussi le sujet de la mort en général telle que chacun peut la concevoir, la percevoir. Son rôle fait l'objet de la pièce *in extenso* et lui donne également son titre, par une allégorie de la faucheuse (ainsi que l'analyse des titres l'a montrée): la *Sortie de l'acteur* est en fait la sortie de la vie de cet acteur, ainsi qu'il le dit lui même en tant que revenant, à Jean Jacques (auteur metteur en scène de la compagnie de ce théâtre mis en abîme) : « La mort, la sortie d'un acteur, tu en ferais une pièce, la toute dernière... »⁸²⁴. La mort en tant que sortie laisserait présager que tout ne finit pas avec le trépas; elle serait plutôt une issue vers un ailleurs...

En attendant, c'est par les sensations et défaillances corporelles éprouvées par les personnages, ainsi que les leurs funestes prémonitions, que la mort domine dès le début de la pièce. Elle domine d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre sur les doubles plans de la mise en abîme (dans l'écriture du poète) et de la mise en scène dramaturgique (les ombres et la nuit entourant le personnage central à l'état d'acteur et à l'état de spectre). Parmi les sensations les plus typiques de la mort, celle du froid est donc la plus récurrente dans la pièce. Renatus a froid⁸²⁵ alors que ses pairs insistent d'emblée sur leurs désagréables et funestes perceptions : Jean-Jacques le

⁸¹⁸ *Dictionnaire des symboles bibliques*, p. 370

⁸¹⁹ *Dictionnaire des symboles bibliques*, p. 370

⁸²⁰ François Le cercle, *L'automate et le fauteur de troubles*, « Dramaturgies de l'ombre », pp. 31-67, p.35

⁸²¹ p. 281

⁸²² p. 268

⁸²³ p.256

⁸²⁴ p.275

⁸²⁵ *Sortie...* p.229

metteur en scène en qui l'on reconnaît Ghelderode⁸²⁶ a froid⁸²⁷, et sa troupe également ; Rosa constate qu' « aux répétitions on grelotte »⁸²⁸, et Gustave certifie que « nous les comédiens on a toujours froid quelque part »⁸²⁹ ; de façon anaphorique celui qui va périr, Renatus reprend un peu plus loin, « on a froid »⁸³⁰, et celui qui a décidé de le faire mourir - au théâtre -, son metteur en scène, prétend que « c'est de la folie de rester dans cette glacière »⁸³¹. Or, malgré les alertes du trépas qui se rapproche de Renatus et que Jean- Jacques pressent, le personnage bientôt mort sur scène décide de rester. Elles se révèlent à travers la syncope de Renatus qui « tombe ; l'auteur le saisit et le laisse doucement glisser au sol »⁸³². Cette manifestation physique d'une défaillante santé, est connue de longue date sous le nom de la « petite mort », ainsi que le précisait Ambroise Paré : « Syncope est une soudaine, & forte défaillance des facultés & vertus, & principalement de la vitalité, & demeure le malade sans aucun mouvement : & pour cette cause les anciens l'ont appelée « petite mort » »⁸³³. D'ailleurs ce signe avant-coureur de la mort véritable se produit de nouveau un peu tard : « le mime et l'acteur s'évanouissent »⁸³⁴.

Aussi, le décès de l'acteur est préfiguré par les ancestrales sensations du froid, et il préfigure aussi la mort globalement, des hommes et des personnages de la pièce. Concernant tout d'abord le décès de l'acteur, chacun y met du sien pour affirmer son macabre sentiment et son pressentiment. Fagot – ayant le rôle du bouffon, annonçant le tragique sur le ton du comique et prédisant une réalité sous le jour de la fiction théâtrale - surnomme son comparse « le condamné »⁸³⁵ dès l'ouverture du drame. D'ailleurs, Renatus lui-même déclare à son metteur en scène « cette fois tu me condamnes à mort. Demain soir, on m'exécute »⁸³⁶. Plus loin, à un moment où il se retrouve seul en scène il reprend : « Jean-Jacques écrit le drame de l'homme qui a froid [...] Condamné suis-je, mais le chemin est long qui mène à l'échafaud [...] Ces auteurs se croient malins [...] Ils disent : le théâtre c'est moi [...] Que non, Messieurs ! [...] Il y a par exemple la Mort qui occupe tant de place, et sans qui les pièces ne finiraient plus !... [...] Je la flaire partout où elle se trouve »⁸³⁷. Parallèlement, Armande a aussi « ce flair », comme les chiens, capable de sentir la mort approcher⁸³⁸. Il est encore question de prescience, avec « un

⁸²⁶ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁸²⁷ *Sortie*, p.225

⁸²⁸ p.225

⁸²⁹ p.226

⁸³⁰ p.231

⁸³¹ p.233

⁸³² p.230

⁸³³ Ambroise Paré, *De la syncope et défaillance du cœur*, Chap. XIV

⁸³⁴ p.244

⁸³⁵ p.229

⁸³⁶ p.230

⁸³⁷ p. 239

⁸³⁸ p. 247-248 « Je l'ai senti en montant »

sale pressentiment »⁸³⁹ de la part de Jean-Jacques qui « la voyait venir cette syncope »⁸⁴⁰, et la constatation de la part du « condamné » que le théâtre est « un art néfaste pour certains »⁸⁴¹. De plus, une fois que Renatus est mort mais toujours en scène sous la forme spectrale, Fagot se doute de sa présence fantomatique et amicale, et content de la vérifier il dit au mort-vivant: « Cher petit mort, je l'avais pressenti »⁸⁴². Celui-là d'ailleurs, en dépit de sa condition à présent « désincarnée », continue à percevoir l'avenir : « je sens bien qu'on ne se verra plus »⁸⁴³ annonce-t-il à Jean-Jacques, auquel les pouvoirs de Renatus n'ont pas échappé. Au moment où le metteur en scène retrouve son feu comédien, il déclare : « Comme vous le suggérez, dans votre souveraine divination, je suis, je fus auteur dramatique aux temps révolus. Et j'usai de spectres, quitte à déplaire, pour faire entendre les voix de l'au-delà, si poignantes au théâtre »⁸⁴⁴. Ici le dialogue dramatique entre le fantôme de Renatus et Jean-Jacques écrit en 1935 par le poète, semble être un dialogue réel entre feu Michel de Ghelderode et son public actuel, du fait qu'il use de la gradation d'une part, en écrivant « je suis, je fus auteur dramatique », comme s'il voulut anticiper sur une relation avec son futur lectorat/ public le voyant en effet à présent comme un « auteur qui fut ». D'autre part, l'on a effectivement l'impression que c'est l'auteur lui-même qui parle du fait qu'il se confond avec l'auteur de sa pièce ainsi que les *Entretiens d'Ostende* le précisent, et surtout du fait qu'il chercha véritablement à faire entendre, à travers son œuvre, les paroles spectrales des morts : « Nous y avons accès et nous avons accès à l'initiation suscitée par un contact avec le monde des morts »⁸⁴⁵, grâce à l'art théâtral et grâce aux hommes en général. Pour Ghelderode, comme le théâtre, « la société a pour mission de rappeler à l'homme le mystère de l'au- delà »⁸⁴⁶.

En cela, la mort de Renatus, vraisemblablement mort de maladie, devient la mort en général, avec les interrogations qu'elle suscite, dans la conscience du lecteur/ spectateur et dans la pièce elle-même auprès des acteurs. Une fois qu'il a rendu son dernier souffle, Jean-Jacques s'interroge : « C'est ça la mort ? ... C'est comme ça qu'on meurt ? »⁸⁴⁷. D'ailleurs, parmi les bouffonnes annonces de Fagot, et à propos de la « condamnation » de Renatus, l'une cherche à montrer que le funeste cas de l'acteur est universel : « nous sommes tous condamnés »⁸⁴⁸.

⁸³⁹ p.244

⁸⁴⁰ p.230 (« je la voyais venir cette syncope »)

⁸⁴¹ p. 232

⁸⁴² p.278

⁸⁴³ p. 283

⁸⁴⁴ p.274

⁸⁴⁵ *Entretiens d'Ostende*

⁸⁴⁶ Pol Vandromme, p.83

⁸⁴⁷ p. 260

⁸⁴⁸ p.231

De par la sagesse de sa voix et sa position de bouffon, Fagot donne à la mort de Renatus une dimension qui dépasse en effet la mesure individuelle, et qui se situe, du fait que Ghelderode le positionne en dehors de la pièce, à mi-chemin entre la scène et la réalité. Avant la mort de celui-ci, il parle du personnage qui meurt sur scène en ces termes : « Le voilà qui rejoue ses rôles, toute sa jeune vie qui est cousue de rôles »⁸⁴⁹. Sa réplique, il est vrai, rappelle l'expérience psychique qui survient face au risque de la mort imminente: sous forme d'images tous les épisodes de la vie défilent à ce moment là, à l'instar des rôles qui reviennent furtivement pour ce personnage en « fin de vie ». D'ailleurs, en parallèle à sa réplique située avant le décès de Renatus, Fagot, alors qu'il se trouve au cimetière et donc après le décès de son ami, s'écrie : « La vie est faite d'existence l'une à l'autre nouée »⁸⁵⁰. La vie théâtrale « cousue de rôles » avant le décès, trouve ici un écho dans la vie véritable après le décès ; ce jeu de passe-passe entre vie fausse avant la mort, et véritable vie après la mort du personnage est révélateur quant à la position de l'auteur: la mort est-elle vraiment la mort ou le contraire?

Paradoxalement à la mort individuelle de Renatus, c'est la vie qui sourd dans les propos du bouffon, et qui, surtout, s'ouvre à la multitude des vies de façon métaphorique. Les « images » de ses paroles, représentant l'existence comme une chaîne de vie face à la mort, reflètent par endroit la fin de *L'Âme enchantée* qui se termine ainsi : « L'âme enchantée avait fusé – jet de semence dans le sillon que creuse la Mort [...] collier des nuits, serpent des mondes, qui déroule dans la prairie de l'Infini ses anneaux de l'Être »⁸⁵¹.

Le dernier seuil d'analyse de ce personnage qui meurt, s'attache à observer la scène qui se joue après sa mort. On a l'impression que Ghelderode le fait « revenir » avec trois objectifs dramaturgiques. Le premier est que, étant « parti » subitement, le personnage puisse laisser les choses en ordre derrière lui. Le deuxième est d'exprimer, sous une fantôme condition, une tendre opinion des morts par rapport aux vivants, et, le dernier de prêter à la mort un espace dépassant le cadre doxographique, non plus à l'instar de cet Infini que Rolland retrace, mais à l'instar d'un univers essentiellement carnavalesque.

D'abord, quand Jean Jacques retrouve le spectre de Renatus, il lui demande pardon mais celui-ci ne le comprend pas : « Qu'ai-je à te pardonner vieil ami ? Tout est clair maintenant qu'une grande nuit nous sépare [...] Ecoute l'essentiel. Je suis traqué, et ce n'est pas la première fois qu'un mort appelle à son aide un vivant »⁸⁵². Dans sa culpabilité quant au rôle de « condamné » que Jean-Jacques lui donna, il va trouver l'occasion de se racheter en aidant son comédien

⁸⁴⁹ p.247

⁸⁵⁰ p.263

⁸⁵¹ Romain Rolland, *L'âme enchantée*, Tome 3, Paris, Le livre de poche, 1968, p.507

⁸⁵² p.275

recherché par la brigade des anges. De cette illustration concernant le retour de Renatus, l'on peut traduire une préoccupation sincère de l'auteur, face à la mort, dans ce qui la précède et ce qui la suit. Ghelderode, à la question de la peur de mourir posée dans les *Entretiens d'Ostende*, répond de la sorte : « J'ai plutôt peur de mourir mal et sur une vie incomplète, inachevée, et peut-être laissée désordre. La mort ne m'effraie pas à la condition que je sois en règle avec moi-même, je dis bien moi-même, oui, et c'est mon souci. »⁸⁵³. Les retrouvailles posthumes au troisième acte de la pièce, permettent effectivement de remettre de l'ordre dans des relations qui n'étaient pas allées au bout de leurs potentiels, s'étant interrompues brutalement, sans que les regrets ni les dernières confidences ne se soient exprimés.

Ensuite, pour ce qui est du deuxième objectif quant au spectral sursis de Renatus, l'ombre de l'acteur donne son opinion sur les vivants et leur coutume, en apostrophant le metteur en scène auquel il n'a pas encore dévoilé sa fantomatique identité : « Les modes passent. Les spectres non. Mais vous, Monsieur, qui avez tant vécu imaginativement et créer des êtres imaginaires par dégoût des êtres réels, vous les devez aimez, je crois [...]? »⁸⁵⁴ C'est Ghelderode lui-même, de nouveau, qui se manifeste à travers le discours de son personnage mort ; et cela se vérifie, car, à propos de la crainte des morts cette fois, il s'exprime en ces termes : « Je ne redoute pas les morts, pas TOUS les morts et, comme me l'enseigna ma mère, je crois qu'il faut redouter avant tout les vivants »⁸⁵⁵. Son successeur anversoise se positionne, curieusement lui aussi, en faveur des défunts, en disant que les morts, eux, ne mentent pas ; « Je pense que... quelquefois il est parfois préférable de parler aux morts... parce que les morts ne peuvent pas mentir »⁸⁵⁶.

Enfin, par rapport à ce troisième et dernier point, à travers la vie après la mort de Renatus, c'est la conception de l'espace invisible que Michel de Ghelderode fragmentairement ici décrit. Bien entendu, avec lui, il est impossible de s'attendre à un espace sérieusement extatique, et uniquement caractérisé de la sorte ; quoique le personnage précédent, Blandine Jaïre et surtout son interlocuteur, ait contrarié cette impossibilité. Dans *Trois acteurs et un drame*, quand la rencontre extra terrestre entre les deux personnages amis (Jean-Jacques et Renatus) est touchante, le cadre dans lequel ils se retrouvent est nettement carnavalesque ; il a l'air tantôt tragique et sérieux, tantôt comique et renversant. En effet « l'univers a ses limites »⁸⁵⁷ d'après l'Ange-chef à la recherche d'esprits errants, tel Renatus qui ne manque ni de pathétique (en disant à Jean Jacques « tu me ferais mourir une nouvelle fois »⁸⁵⁸ - au cas où il reviendrait à la

⁸⁵³ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁸⁵⁴ p. 274

⁸⁵⁵ Pol Vandromme, p. 63

⁸⁵⁶ Jan Fabre, Entretien du 27.11.2012, TG2, Paris

⁸⁵⁷ p.285

⁸⁵⁸ p.274

vie -), ni de comique en conseillant son acolyte « crois que c'est un suicide »⁸⁵⁹ (au moment où il se rend aux « mains » du chasseur de spectres). De plus le mort vivant perçoit les anges comme « ces emmerdeurs à plumes »⁸⁶⁰. Mais quand le Chef l'emmène avec son consentement, « *Renatus est sur le point de disparaître dans la hauteur* », puis complètement, il « *a disparu* »⁸⁶¹.

Mort ou disparu pour la deuxième fois, la mort du personnage dans des niveaux différents⁸⁶² laisse supposer une mort à double face: d'un côté elle n'est pas aussi radicale qu'elle ne le laisse supposer, d'un autre, elle n'est pas aussi grave qu'elle semble l'être. Pourtant le poète dramatique prend la chose très au sérieux à travers ses personnages d'autres pièces : « Charles Quint reconnaît, « savoir mourir. À cela se résume tout le savoir humain » et Blandine ajoute : « c'est simple mourir mais réclame beaucoup d'études et de sérieux. » »⁸⁶³. En fait, dans *Sortie de l'acteur*, la mort de Renatus est minimisée, dans le sens où elle cache un domaine plus grand que celui du seul décès. Il s'agit de la vie après la mort, que la parole finale de Jean-Jacques sous-entend : « s'il ne s'agissait que de mourir ... »⁸⁶⁴. Dans le ressort du grotesque, puisqu'il y a plus au delà de la mort, cette déclaration du metteur en scène rend le personnage, mort de façon complexe, plus vivant que jamais.

Pour terminer, autour de ce personnage qui meurt en scène et sur scène, nous avons évoqué les attributs archaïques (nuit, silence, froid) et tragiques (ombres) de la mort, les intuitions ou la voyance qui l'accompagne à travers les dires de l'acteur et de ses proches, la façon dont sa propre mort devient la mort en général et donc la vie, la seconde mort qu'il traverse une fois qu'il est emmené par l'Ange-chef, et la manière dont le poète dramatique est présent à travers le personnage du metteur en scène qui, dans la pièce est aussi l'auteur de la mort de Renatus (puisque'il le « fait mourir »). Or, étant donné que Ghelderode a l'air de s'adresser au public d'aujourd'hui à travers la voix de son personnage auteur metteur en scène, nous nous sommes demandé si le poète dramatique ne serait pas lui-même devenu le spectre que l'auteur Jean-Jacques avait engendré dans la pièce de théâtre. Puisque l'ombre de Renatus revient pour parler à ceux qui lui étaient proches, Michel de Ghelderode reviendrait-il à cet effet ? Question aux

⁸⁵⁹ p.283

⁸⁶⁰ p.276 (anges)

⁸⁶¹ p.284

⁸⁶² Selon une définition de la mort qui apparaît par ailleurs : « vous faites dire à Charles de De Habsbourg à Charles Quint : « La mort c'est l'ascension des degrés » » Roger Iglésis, Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁸⁶³ Roger Iglésis, Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, *Michel de Ghelderode, Images et visions d'un solitaire*, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

⁸⁶⁴ p.284

allures fantasques, elle semblait pourtant sérieusement occuper le poète : « Est-ce que nous ne sommes pas nous-mêmes des revenants ? Des héritiers de toute une humanité disparue. Nous représentons beaucoup d'êtres morts : nous sommes à notre façon des morts et nous sommes très anciens, cela est certain »⁸⁶⁵

Conclusion sur les personnages morts sur scène/ en scène

Pour conclure sur ces personnages morts, ceux de Ghelderode touchent tout d'abord à des questions métaphysiques traitées de façon burlesque : la vie après la mort sous un regard carnavalesque pour ce qui est de Renatus, est perçue sous un angle plus sérieux pour ce qui est de Blandine. Ensuite, ils touchent à la question des relations des vivants avec les morts : les vivants s'inquiètent quant au fait que Blandine ressuscite, les vivants se rassurent quant au fait que Renatus (fantôme) « est » de nouveau là. Mais qu'en est-il de ces relations une fois que le défunt effectue sa remontée dans le « cours aboli du temps » (dans *Mademoiselle Jaire*) ou par l'échelle des Anges (dans *Sortie de l'Acteur*) ? Si l'enseignement de la mort ou des morts, et les relations entre vivants et défunts peuvent se produire un peu avant et un peu après le décès, comme ces personnages semblent l'indiquer, le poète nous inviterait-il, avec un humour ambigu, à profiter sérieusement de la période environnant la mort ? Enfin, les personnages du poète touchent aussi à des questions de la critique et de la théorie théâtrale. C'est le cas de Nékrozotar, aux allures postdramatiques. Comme nous l'avons vu, le Grand Ténébrusque, « dégonffeur de panse », est un personnage composite et composé par une sédimentation de caractères créée par l'élégance littéraire ou la trivialité stylisée de l'auteur. Néanmoins, les allures dont ce Macabre s'est paré, sont relativement fallacieuses quant aux principes du postdramatique. En effet, l'aspect multi faces du rôle pourrait induire ce type de conception théâtrale concernant la Mort annonciatrice du cataclysme. Or, c'est grâce à l'étude de sa dramaturgie, que l'hypothèse du postdramatique est écartée. Ce postulat se désagrège en effet à la suite de notre question initiale: les personnages de la Mort sont-ils forcément destinés à être joués ? Etant donné, d'après nos analyses, que ce personnage est davantage créé sous l'impulsion du plaisir de l'écriture ghelderodienne et pour le plaisir de la lecture, et non dans l'objectif (absolu) de la représentation, il s'avère qu'il n'est pas uniquement créé pour être joué. Adéquatement et façon plus générale, Jean Stevo corrobore cet argument en écrivant que, pour Michel de Ghelderode, « une œuvre théâtrale n'existe que sous la forme de dialogue que l'on peut lire et qui n'appelle

⁸⁶⁵ Émission numéro 5 réalisée par Roger Iglésis et Alain Trutat, publiée sous *Les Entretiens d'Ostende*, 1951

pas la mise en scène »⁸⁶⁶.

De plus, étudiant la dramaturgie de ces personnages dans le théâtre de Ghelderode, l'on s'aperçoit que ceux qui meurent « plus que d'autres » (plus d'une fois) sont plus vivants que ceux qui meurent simplement (une seule fois), puisqu'à ceux-ci l'univers d'une vie supra céleste n'est pas (explicitement) ouvert. Par rapport aux carnavalesques et doubles tons (comique et tragique) et aux doubles sens donnés à l'espace-temps (ici-bas et au-delà), les personnages de Jan Fabre suivent un peu le même type de renversement: les personnages de la mort (absente de la scène) semble minorée, par rapport à d'autres personnages qui meurent plus cruellement comme Le Chinois par exemple, suivent un retournement catégoriel: la façon dont ils sont morts, même sous le jour allégorique du mythe, de la légende ou de la métamorphose, et surtout quand elle n'a pas de consistance dramatique, est tantôt ancestrale, et donc archétypale comme celle du Rocher, tantôt omniprésente par les causes et conséquences d'un suicide inéluctable, comme celui de Lancelot. Comme pour ces deux personnages-là, la mort du Chinois condamné à mort - quant à elle dramatisée/ épiciisée -, se replace dans une esthétique postdramatique, convoquant la délocalisation/ multilocalisation caractéristique de ce théâtre: le Chinois meurt dans la globalisation du monde actuel, en tant que donateur d'organe au prêtre, il meurt sur le plan du rêve et de la narration du dissecteur, et sur le plan de la scène théâtrale dans sa danse macabre. Enfin, outre les espaces théâtraux que sa mort a ouvert, la délocalisation/ multilocalisation de ce personnage mort atteint également les dimensions temporelles de l'histoire, et dans une double perspective telle que Jan Fabre la construit en général: à travers le Chinois condamné à mort dansant avec ses organes à la main et son abdomen éventré, c'est l'Histoire contemporaine, dans le cadre politique de la dictature, et l'Histoire, dans le cadre de l'anatomie subsumant les jeux de pouvoirs auquel les mondes de la justice et de la médecine se prêtèrent, qui sont exposées. La souveraineté de la mort s'impose alors sous l'angle de ces domaines historiques et géographiques, l'un à l'autre joint par la composition postdramatique de la pièce. Néanmoins, avec un aspect de la mort d'un côté impérial quant à la puissance de la machine politique, et grotesque d'un autre, quant à l'humilité de l'individu qui peut troquer son cœur contre un bouquet de fleur, la question de la vie après la mort ne se pose pas, comme chez Ghelderode, car le personnage de Fabre est déjà mort. Son identité de Chinois condamné à mort le sous-entend. C'est aussi en cela que la mort est impériale : le Chinois et tous les personnages de l'œuvre sont déjà morts et vivent dans la mort ou à un stade de vie après la mort. Qu'il a y t-il de plus actif ou de plus vivant que la mort dans les œuvres de Jan Fabre ? Ses personnages et ses performeurs certainement qui la représentent ou qui la vivent dans un théâtre de la mort. Ce lieu artistique et

⁸⁶⁶ Jean Stevo p. 47

utopique, est, en réalité, défini de la même façon par Michel de Ghelderode. Pour lui, le théâtre est en fait le lieu de la mort.

Les Espaces dramaturgiques, Introduction

Les catégories concernant les diverses entités ont montré qu'une interpénétration s'opérait entre les personnages de la Mort et les personnages morts, dans le sens où les uns pouvaient être les autres et inversement : par essence Le Grand Macabre est en effet les deux, mais Mademoiselle Jaïre, Rénatus ou Le Chinois condamné à mort, meurent en scène, plusieurs fois, la plupart du temps martyrs et ressuscités; devenant ainsi des spécialistes de la mort, ils deviennent aussi, au moins à titre allégorique, des personnages de la Mort, et par conséquent des spécialistes de la vie. Si ce renversement s'opère, comme on l'a vu à plusieurs reprises, sous l'impulsion d'une roue carnavalesque, il s'opère aussi dans une perspective universelle dépassant le cadre européenocentré, dans le sens où la vie et la mort s'engendrent mutuellement et réciproquement dans des cultures variées, ainsi que la formulation de Lao-zi le sous-tend: « ce qui est provient de ce qui n'est pas, et ce qui n'est pas contient ce qui est »⁸⁶⁷.

Concernant les personnages morts ou de la mort, ce décroisement dans les rubriques initiales serait-il dans la dynamique de la mort elle-même, métamorphose selon Jan Fabre ?

Dans le chapitre suivant, l'espace de la mort, plusieurs traitements se profilent. Or, leurs caractères n'ont rien d'anthropomorphique contrairement aux entités précédentes. En cela nous pourrions nous demander si la métamorphose est réservée aux personnages et si, par nature ou nécessité, elle est inappropriée aux divers espaces que nous allons maintenant étudier.

3- Existe-t-il un espace de la mort? Comment le découper?

A priori la mort est plus « palpable » dans la dimension temporelle car le temps de mourir se concrétise avec la fin de vie, marquant telle une borne, une étape inéluctable de la flèche du temps. La mort est garante des notions de durée et d'éternité; la durée de vie se mesure en effet à partir de la mort, et l'éternité se discute en fonction de l'immortalité. La dimension de l'espace par contre, quant au domaine de la mort, s'avère plus problématique. En cela, parlons-nous

⁸⁶⁷ François Cheng, *Cinq méditations sur la mort*, Paris, Albin Michel, 2013, p.18

« d'un lieu de la mort » ou de l'espace où la mort se produit ? Y aurait-il un lieu où la mort elle-même se trouverait ? Dans ce cas peut-on parler d'un espace pour les morts qui ne soit pas celui du cimetière, mais qui soit un lieu métaphysique ? Le théâtre, ainsi que le formule Heiner Müller, est-il le lieu de la mort ? Et si le théâtre est un tel lieu, que faut-il entendre par théâtre ? Un lieu architectural ? Un lieu conceptuel ? Du théâtre en tant que lieu architectural ou non, au théâtre en tant qu'espace artistique et dramaturgique y a-t-il un endroit pour mourir ?

Ainsi, vouloir traiter de « l'espace de la mort » ne va pas de soi. Alors, même si les lieux en eux-mêmes n'ont pas toujours de relation avec la mort, au regard des théories théâtrales de Marie-Claude Hubert, Christian Biet et Hans-Thies Lehmann, je vais m'attacher à évoquer tout d'abord les lieux de productions des auteurs flamands ; en commençant par les théâtres où les pièces de Ghelderode ont été jouées, nous verrons comment, chez les deux auteurs et chez Jan Fabre surtout, les lieux de production peuvent être en lien avec espace de la mort. Les deux auteurs appartenant à des périodes différentes, que l'on pourrait distinguer dans une période moderne concernant Ghelderode, et une période du postdramatique concernant le théâtre Jan Fabre, les lieux où leurs pièces sont jouées sont sensiblement différents ; d'ailleurs, sur le plan diachronique, les lieux mêmes sont une source d'influence sur leurs écritures puisque, en règle générale, « l'auteur, consciemment ou non, a toujours la scène de son temps présent à l'esprit, lors du processus de création, comme il use spontanément des *topoi* du courant littéraire dans lequel il s'inscrit, même quand il les brise »⁸⁶⁸. Par delà l'espace du contexte mis en relief par Marie-Claude Hubert, il existe différents lieux inhérents au théâtre, et selon lesquels nous découpons les différents espaces du théâtre : ceux de la représentation dans un premier temps (évoquant aussi la géographie au delà du lieu architectural), ceux de l'espace dramatique dans un second temps, donnant lieu, dans un troisième temps à un espace utopique. Ce découpage mieux indiqué pour les œuvres de Ghelderode, dans l'ensemble, suit celui de Biet : « Il y a plusieurs espaces qui s'intègrent au départ dans les lieux : *L'espace scénique* [...] *l'espace de jeu* [...] *l'espace dramatique* »⁸⁶⁹, auquel nous ajouterons un espace postdramatique pour les œuvres de Jan Fabre.

Les espaces, subdivisant l'espace de la mort, sont classés du plus concret au plus abstrait, ou bien du plus limité au plus vaste. Aussi, la première rubrique est réservée à l'espace du théâtre en tant que bâtiment, la deuxième aux différents espaces où l'on meurt de façon dramatique chez les deux auteurs, la troisième aux lieux géographiques concernant des villes ou des régions précises, et la dernière à des lieux topographiques ou non, dans tous les cas plus étendus, au sens

⁸⁶⁸ Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale, de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin 1992, p.6

⁸⁶⁹ Christian Biet, p. 75

où le plan régional, national, utopique ou même conceptuel.

3.1 Quels sont les lieux de représentations des pièces de Ghelderode ?

Cette rubrique prétend établir une liste non exhaustive des lieux de représentation des pièces de Ghelderode. Elle est divisée en deux groupes : ses œuvres en général, et les œuvres du corpus. Du fait des informations issues de critiques ou essayistes, cette liste prend l'allure d'une compilation de citations indiquant quelquefois le nom des metteurs en scène, et le succès ou l'insuccès des performances théâtrales. Néanmoins, en dépit de son effet catalogue, elle peut servir de jauge quant à la spécificité des lieux de représentations - théâtres la plupart du temps. L'observation de ces lieux permettra éventuellement de souligner quel est le sentiment de Ghelderode face au théâtre ; par exemple, dans la mesure où il considère que le théâtre est le lieu de la mort, pourra-t-on dire que c'est au titre d'un espace utopique ? Métaphysique ? Carnavalesque ?...

3.1.1 Ses pièces en général

Dans cette catégorie, qui ne se focalise pas sur les pièces du corpus, la totalité de ses œuvres ayant été représentées ne figure pas. Dans un ordre chronologique, certaines de ses pièces, choisies en fonction de la diversité des lieux géographiques, sont mentionnées au fil des commandes, des rencontres et des critiques, par rapport aux théâtres qui accueillirent les œuvres du poète.

- « Le deuxième succès théâtral de Michel de Ghelderode, *Le repas des Fauves*, crée au Théâtre de la Bonbonnière le 10 janvier 1919, est représenté en spectacle régulier pendant une quinzaine de jours »⁸⁷⁰. « Le texte de cette comédie dramatique en 3 actes mise en scène par Georges Strack a disparu »⁸⁷¹.
- « La création au Nieuwe Spieghel », rue Pléinckx à Bruxelles, le 19 novembre 1925 de *Van den Dood die bijna stierf* (*La Farce de la mort qui faillit trépasser*) de Jef Vervaecke et de M. de Ghelderode fut sans conteste, de toutes les réalisations de Johan de Meester, la moins bien venue »⁸⁷²
- « Après un bref rodage en « province », les *Images de la vie de Saint François d'Assise*,

⁸⁷⁰ Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, p.140

⁸⁷¹ Jean-Paul Humpers, Entretien du 19 août 2014

⁸⁷² Beyen p.207

arrivèrent à Bruxelles, à l'ancien théâtre du Marais, le 2 février 1927 »⁸⁷³

– « Avant d'être créée en français, le 8 janvier 1934, *Barabas*, pour ne citer qu'un exemple, fut joué au Stadsteatern d'Helsingborg à partir du 19 février 1931: le directeur du théâtre suédois avait vu la pièce au V.V.T. »⁸⁷⁴

– « *Magie rouge* dédiée à Camille Poupeye, dont le titre premier était *l'Avare*, est créée en 1936 sur le Plateau 33. Cette même année le Théâtre du Parc présente *Pantagleize* [...] *Sire Halewyn* est créée au Théâtre communal de Bruxelles en 1938 [...] En 1939, à nouveau, il renonce au théâtre et met de l'ordre dans ses inédits »⁸⁷⁵

– « Catherine Toth et André Reybaz montent *Hop Signor!* Puis *Fastes d'enfer* qui, présenté au Concours des jeunes Compagnies, leur vaut le premier prix. Accueillie sur la scène du Marigny, huée, interrompue après trois représentations, reprises au Noctambule, cette dernière pièce révèle enfin Ghelderode au public parisien »⁸⁷⁶

– « Le 15 septembre 1955, le Théâtre de l'Etuve à Liège joua *Magie Rouge*, qui fut montée trois semaines plus tard en traduction néerlandaise au Kamertoneel d'Anvers « dans une mise en scène de René Fontaine »⁸⁷⁷ [...] Le 1er mai, le Théâtre National reprit *Barabbas*, dans une nouvelle mise en scène, et c'est avec cette pièce qu'il représenta quelques jours plus tard la Belgique au Festival des Nations à Paris. Les rôles étaient inversés à présent : en 1948, c'était les français qui devaient révéler Ghelderode aux Belges ! [...] Le 1er mai Lupovici apprend à l'auteur que la légion d'honneur lui sera accordée en juillet à l'occasion de la reprise de *Barabas* au festival de Saint-Malo »⁸⁷⁸

Ce que nous pouvons retenir de ces théâtres, c'est qu'ils sont de faible ou de moyenne capacité d'accueil, ainsi que les précisions de Jean-Paul Humpers le montrent :

À propos du volume des théâtres, tout ce que je puis vous dire, c'est qu'à l'Etuve, c'était tout petit (je me rappelle qu'il devait y avoir une quarantaine de places, mais ça a peut-être changé depuis). La grande salle (il y en avait une petite nommée l'Atelier) du Théâtre National (lorsqu'il était situé place Rogier, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui) comptait 200 places. C'est dans cette salle que furent joués *Barabbas* (1954, repris en 1956), *Pantagleize* (M. sc. : Frank Dunlop, 1970), *La Balade du Grand Macabre* (M. sc. : Bernard De Coster, 1979). Le Théâtre Royal du Parc est un théâtre classique "à l'Italienne". On y a joué *Trois acteurs, un drame...* et *Piet Bouteille* en 1931, *Hop Signor !* et *Christophe Colomb* en 1942, *Escorial* et *L'Ecole des Bouffons* en 1967, *Barabbas* en 1968. Le Théâtre des Galeries a le même gabarit - environ - que le 'National'. On y a joué *Don Juan* (M. sc. : Daniel Scahaise) en 1978. La Bonbonnière a disparu, mais ça ne devait pas être bien grand (100 places au grand maximum, à mon avis).⁸⁷⁹

Comme pour Jan Fabre et pour beaucoup d'autres artistes, les « débuts » de Ghelderode se passent dans des endroits de petite à moyenne envergure. Si ces remarques, a priori n'ont pas beaucoup de rapport avec la question de la mort, nous verrons, dans la dernière partie des

⁸⁷³ Beyen, p.209

⁸⁷⁴ Beyen, p.264

⁸⁷⁵ Catherine Valogne, *Michel de Ghelderode et ses interprètes*, « Revue d'Histoire du Théâtre II », p.113-156, p.115

⁸⁷⁶ Catherine Valogne, *Michel de Ghelderode et ses ...*, « Revue d'Histoire du Théâtre II », p.113-156, p.115-116

⁸⁷⁷ Jean-Paul Humpers, Entretien du 19 août 2014

⁸⁷⁸ Beyen, p. 331

⁸⁷⁹ Jean-Paul Humpers, entretien du 20 août 2014

espaces consacrés à la mort, que le lieu du théâtre est pour Ghelderode le lieu même de la mort. Aussi, que ses œuvres naquissent dans des lieux intimes est d'importance par rapport à l'intimité de la mort. Dans cette même lignée, sur le plan de son œuvre dramaturgique, elle se passe plus généralement dans l'ancre d'une chambre, dont l'intimité peut rappeler l'intimité du théâtre lui-même.

Dans sa production, en dehors de la taille des bâtiments eux-mêmes, la pièce la plus représentée dans l'ensemble, est *La Balade du Grand Macabre* comme le montre le point suivant.

3.1.2 Pièces du corpus

Contrairement à Jan Fabre qui est le « maître » de sa production littéraire et scénique, Ghelderode s'entretient avec les metteurs en scène. Il écrit à monsieur Dupuy : « Je pense avec vous qu'une création de *La Mort du Docteur Faust* serait prématurée [...] Je vois avec plaisir que vous tenez bon, quant au *Grand Macabre*... J'en conviens cette pièce demande des corrections »⁸⁸⁰. Il lui précise également que « *La Balade du Grand Macabre* reste une farce et n'a pas la rigueur d'une œuvre plus dramatique »⁸⁸¹ Après la performance théâtrale, l'auteur considère que « ce fut parfait le nombre de représentations, en ce lieu hostile (la pièce a été créée au Théâtre de la Comédie à Lyon, le 18 février 1953⁸⁸²), le prouve bien »⁸⁸³.

La pièce a été créée au Théâtre de la Comédie à Lyon, le 18 février 1953.

- « *La mort regarde à la fenêtre* jouée dans un théâtre disparu, « La Bonbonnière »⁸⁸⁴, est un « drame poésque en un acte dont la représentation unique précédée d'une conférence sur Edgar Poë et mise en scène par Léo Bert (directeur de Mercredi-Bourse, employeur de Ghelderode à l'époque) eut lieu précisément le 29 avril 1918 »⁸⁸⁵.

- « En 1928, les Autant-Lara créent *La Mort du docteur Faust* puis, l'année suivante *Christophe Colomb* dans leur studio théâtre Art et Action »⁸⁸⁶

- « Ghelderode n'assista pas aux quelques représentations de *La Mort du docteur Faust*, en 1928, au Théâtre Art et Action de Paris⁸⁸⁷ et au Théâtre degli Independenti de Rome [...] (*Escorial* au théâtre Flamand de Bruxelles en 1929), *Trois Acteurs et un Drame* et (*Oude Piet*, en français), au théâtre Royal du Parc en 1931, lui apportèrent tout au plus un encouragement

⁸⁸⁰ *Les Entretiens d'Ostende*, lettre Ostende, 15 septembre 51, p. 127

⁸⁸¹ *Ib.*, Bruxelles 23 septembre 53, p132

⁸⁸² http://www.ghelderode.be/site_000069.htm

⁸⁸³ *Ib.*, 5 février 54, p. 133

⁸⁸⁴ Catherine Valogne, *Michel de Ghelderode et ses interprètes*, « Revue d'Histoire du Théâtre II », p.113-156, p. 114

⁸⁸⁵ Jean-Paul Humpers, Entretien du 19 août 2014.

⁸⁸⁶ Jeanyves Guérin, *Le théâtre en France 1914-1950*, Paris, Champion, p. 438 – Voir note 15

⁸⁸⁷ " Laboratoire de théâtre pour l'affirmation et la défense modernes" fondé par Édouard Autant et Louise Lara en 1912 et qui eut un rôle important vers 1950 dans la recherche de formules destinées à renouveler l'art théâtral » - http://data.bnf.fr/14657495/art_et_action_paris/

moral »⁸⁸⁸ D'ailleurs l'auteur lui-même est si surpris qu'il écrit à Marcel Wyseur, le 15 mars 1931 : « On me joue en *français* cet avril ! Pas un poisson ! Incroyable... On va me jouer en français !... Le plus épaté c'est moi... Ce miracle s'accomplira au Théâtre du Parc, les 2 et 16 avril... »⁸⁸⁹

▲ « En 1949, deux de ses pièces sont jouées avec éclat au quatrième concours des Jeunes Compagnies. (*Fastes d'enfer* obtint le premier prix [...]) *Mademoiselle Jaire* [...] le troisième »⁸⁹⁰ ; cette dernière pièce avait été créée par « la Compagnie Roger Iglésis »⁸⁹¹

▲ « Le 10 novembre (1953) la Compagnie Roger Jourdan créa à Paris, au Cercle Paul Valéry, *Le Cavalier Bizarre* [...] En 1956, la Compagnie Gilles Chancrin [...] récidiva le 5 juillet au Théâtre de Poche, avec un spectacle Ghelderode composé de trois pièces en un acte, *Les Aveugles*, *Escurial*, et *Trois acteurs et un drame*, qui passa presque inaperçu »⁸⁹²

▲ « En 1953, Georges Vitaly présente au Grand Guignol *La Farce des Ténébreux* [...] Catherine Toth et André Reybaz montent *Mademoiselle Jaire* au Festival d'Arras. Dupuy joue *La Balade du Grand macabre* sous le titre *La Grande Kermesse*, au studio des Champs Elysées »⁸⁹³

▲ « Le 17 mars 1956, les émissions françaises de la Télévision belge présentèrent *Mademoiselle Jaire* »⁸⁹⁴

▲ « Du 5 novembre au 12 décembre 1959, vingt-sept représentations, *De Ballade van de Grote Griezels*, traduction néerlandaise de *La Balade du Grand Macabre* par Wim Grauls, mises en scène par Lode Verstraete, ont lieu au Kamertoneel à Anvers »⁸⁹⁵

▲ « Du 9 janvier au 12 mars 1965, vingt-sept représentations de *La Balade du Grand Macabre*, mises en scène par Marcel Lupovici, ont lieu au Théâtre de l'Étuve à Liège »⁸⁹⁶

Parmi tous ces théâtres qui appellent des précisions quant à leur contexte et à leur production en lien avec les œuvres du poète, l'un d'entre eux mérite davantage d'attention. Il s'agit du Théâtre du Grand guignol. Lieu populaire, il est le lieu de la représentation de la mort violente par excellence depuis la fin du XIXe siècle. Effectivement,

Le théâtre ouvre le 13 octobre 1897 dans le 9ème arrondissement (dans une chapelle qui avait servi d'atelier au peintre George-Antoine Rochegrosse). C'est un certain Oscar Méténier, ancien homme à tout faire d'un commissaire de police, auteur de pièces refusées, familier de Maupassant et surtout d'André Antoine, créateur du théâtre naturaliste, qui lui souffla l'idée de créer une salle spécialisée, alternant courts drames horrifiques et saynètes comiques⁸⁹⁷.

Il comptait 280 places au moment où Ghelderode y fut joué. Sa pièce, *La Farce des Ténébreux*

⁸⁸⁸ Beyen, p. 256

⁸⁸⁹ Beyen, p.265

⁸⁹⁰ J.Guérin, p.414

⁸⁹¹ Beyen, p.312

⁸⁹² Beyen, p.324-325

⁸⁹³ Catherine Valogne, *Michel de Ghelderode et ses interprètes*, « Revue d'Histoire du Théâtre II », p.113-156, p.116

⁸⁹⁴ Beyen, p.331

⁸⁹⁵ Jean-Paul Humpers, Entretien du 19 août 2014.

⁸⁹⁶ Jean-Paul Humpers, Entretien du 19 août 2014.

⁸⁹⁷ <http://dictionnaire.sensagent.com/Grand%Guignol/fr-fr/>

n'a de grand-guignolesque (le terme est désormais péjoratif) *a priori* que la mort de Fernand d'Abcaude et de son amoureuse Azurine qui est en fait la femme de 'mauvaise vie' Putrégina. Or, ni l'un ni l'autre ne meurt dans cette *Farce*. Au moment où la Farce y est représentée, l'expression 'c'est du Grand-Guignol !' était déjà créée. Il faut dire que son apogée

date de la belle-époque et des années folles. Cabarets et théâtres de spécialités s'étaient implantés aux pieds de la butte Montmartre : le cabaret du Néant et l'Enfer voisinaient avec le théâtre du Vice et de la Vertu et celui des Deux-Masques. Le théâtre du Grand-Guignol, lui, n'est pas resté confiné au fond de l'impasse Chaptal: il a essaimé dans plusieurs pays d'Europe, dont l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, la Roumanie, la Belgique, les Pays-Bas. Il a même franchi l'Atlantique⁸⁹⁸.

Le Théâtre de Poche est construit en 1942 par Marcel Oger ; Jean Vilar y signe sa première mise en scène avec *Orage* de Strindberg, et au moment où les pièces de Ghelderode y sont représentées c'est Renée Delmas qui prend la direction du théâtre en 1956⁸⁹⁹. Le Studio des Champs Elysées est dessiné en 1923 par Louis Jouvet ; en 1944 et pour vingt-trois années, Maurice Jacquemont, nommé le « Poète de la Scène » le dirige. Le jeune directeur révèle par exemple l'énorme farce flamande de Gaston-Marie Martens « Les gueux au paradis » ; marqué par les comédies musicales de Broadway, il met en place des spectacles sous forme de cabaret, contribue à la découverte de Jacques Dufilho ou encore des Frères Jacques⁹⁰⁰.

Le théâtre où les pièces du poète flamand sont le plus jouées est sans doute le Théâtre Royal du Parc à Bruxelles. Ce théâtre est dessiné au XVIII^e siècle. Réquisitionné par les allemands lors de la Première Guerre, dès les années 1930, des compagnies théâtrales belges francophones y occupent constamment l'affiche⁹⁰¹. En dépit de la récurrence avec laquelle on joue Ghelderode dans ce théâtre bruxellois, l'on s'aperçoit que les salles parisiennes jouent un rôle important quant à la diffusion des œuvres du poète.

L'intérêt de cette liste est de percevoir la diversité des lieux dans lesquels les pièces de Ghelderode ont été représentées, et de quelle façon les critiques deviennent plus favorables à la fin de la carrière de l'auteur ; au point que, après avoir reçu la Légion d'Honneur en 1959, il reconnaît un apaisement quant à la fin de son parcours, lui qui avait été si peu reconnu tout au long de sa vie. Il écrit ceci à Marcel Lupovici :

⁸⁹⁸ <http://www.babelio.com/livres/Pierron-Les-Nuits-Blanches-du-grand-guignol/498743>

⁸⁹⁹ <http://www.theatredupoche-montparnasse.com/lhistoire-du-poche/>

⁹⁰⁰ http://www.comedieschampselysees.com/le_studio

⁹⁰¹ <http://www.theatreduparc.be/historique>

Quelle consolation, finir en paix – voir s'éloigner la haine qui m'a suivi toute mon existence, telle un vampire épuisant, un loup-garou accroché à ma carcasse ! Oui je respire mieux ! Et en Belgique, on n'ose plus me persécuter, après ces preuves publiques d'une renommée (...) qui vient de loin, de partout !⁹⁰²

Si Jan Fabre a reçu les témoignages d'une renommée internationale plus jeune que son prédécesseur, les lieux où il met en scène ses pièces de théâtre sont également de petite envergure au début de sa carrière. Ensuite, ses spectacles qui prennent dès les années 2000 l'allure d'une vaste fresque telle *L'Histoire des larmes* ou *Je suis sang*, sont produits sur des scènes prestigieuses.

3.2 L'espace de la mort chez Jan Fabre

Concernant ses œuvres, étant donné que le nombre de ses pièces est inférieur à celui des pièces de Ghelderode, et qu'elles sont répertoriées dans les archives du site Troubleyn/ Jan Fabre, concernant les œuvres de 2000 à 2014, il est plus facile d'en établir la liste ; concernant ses œuvres datant de 1980 à 2004, elles sont répertoriées dans Corpus Jan Fabre⁹⁰³. De plus, l'interprétation des lieux où ses spectacles ont été créés en fonction d'un espace de la mort est plus accessible, quand ces lieux ont une connotation religieuse ; ce n'était pas le cas concernant les mises en scène du théâtre ghelderodien; surtout qu'à son époque, les spectacles ne se créaient pas dans des églises ou des chapelles.

3.2.1 Lieux où ses pièces sont jouées

Les débuts du théâtre fabrien ont été plutôt discrets : sa première pièce *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand* est joué à l'Université de Milwaukee en 1981, et *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* est joué devant neuf personnes au théâtre Stalker de Bruxelles. Après plusieurs pièces, ballets, opéras et *solo performance* dans les années 85-2000, les productions de Jan Fabre connaissent un succès notoire. Au cours de ces dernières années, ses pièces ont été représentées dans des théâtres municipaux, dans des lieux historiques et patrimoniaux, et dans divers festivals de la scène internationale⁹⁰⁴. C'est du théâtre comme

⁹⁰² *Ib.*, p.331

⁹⁰³ p.457-469

⁹⁰⁴ My movement are alone like street dogs 14.07.2000, Chapelle des Pénitents Blancs, Festival d'Avignon, Avignon -

c'était à espérer et à prévoir et Le Pouvoir des folies théâtrales ont été joués partout dans le monde. Ses opéras dès les années 80 ont été joués dans des grandes salles d'opéras.

3.2.2 Interprétations des espaces théâtraux

Jan Fabre se produit relativement souvent dans des bâtiments anciennement dédiés au catholicisme, comme le Palais des Papes, la Chapelle des Pénitents Blancs ou la Chapelle du Lycée Saint Joseph à Avignon, ou même les Brigittines⁹⁰⁵ (*Quando l'Uomo principale e una dona*) à Bruxelles. Tous ces édifices anciennement dédiés au culte et exploités par le plasticien, soulèvent une question en relation avec ma recherche : ces lieux ont-ils un lien avec la mort ? Dans la mesure où la religion est liée à la mort et aux rites funèbres, ces lieux de culte transformés en espace d'exposition ou de spectacle sont aussi liés à la mort, de par les rites que l'on y pratiquait, et les croyances que ces rites nourrissaient. Que l'Eglise et donc les églises soient des lieux où la question de la mort et de l'immortalité est centrale, cela se vérifie de façon ancestrale ; et non seulement par rapport aux croyances en elles-mêmes, mais aussi par rapport aux événements historiques, même fort lointains, donnant à la mort une dimension éthique si elle est infligée par le Créateur :

Ainsi, les persécutions du triste roi Antiochus IV Epiphane à l'encontre des fidèles de YHWH (Yod Hé Vav Hé)⁹⁰⁶ au II^e siècle avant J.-C, entraînèrent un nouvel état de conscience au sein du peuple d'Israël : celui de la nécessité morale que Dieu juge et châtie les méchants mais

Tant que le monde aura besoin d'une âme guerrière: avant-première 07.04.2000, Teatro Nacional, Bogotá première 14.06.2000 World Expo, Hannover – *Je Suis sang* : première 20.07.2001, Cour d'Honneur, Festival d'Avignon-*Perroquets et cobayes*: première 17.10.2002, Teatro Liceo, Salamanca – *L'ange de la mort* : première 02.10.2003, Pontedera, juillet 2003 Festival d'Avignon, Lycée Saint Joseph - *Tannhauser* : première 09.06.2004, De Munt, Bruxelles – *Quando l'uomo principale e una dona* : première 26.03.2004, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Bogotá – Mars 2008 : Les Brigittines, Bruxelles – *The crying body* : première 08.10.2004, deSingel, Anvers – *L'histoire des larmes*: première 08.07.2005, Cour d'Honneur, Palais des Papes, Festival d'Avignon, Avignon – *Preparatio mortis* : Festival d'Avignon 2005 – *Le roi du plagiat* : première 25.07.2005, Théâtre Municipal, Festival d'Avignon, Avignon – *I'm a mistake* : première 29.11.2007, Athènes Concert Hall - *Requiem* : première 26.08.2007, Felsenreitschule, Salzburg Festival, Salzbourg - *Another...* : première 26.06.2008 Teatro Nuovo, Teatro Festival Napoli, Naples – Festival d'Avignon 2008 : Chapelle des Pénitents blancs – *Orgie de la tolérance* : première 14.01.2009, MAC, Santiago ÀMil, XVI International Festival, Santiago de Chili, juillet 2009, Festival d'Avignon, Saint-Joseph – *Le serviteur de la beauté* : première 26.03.2010, deSingel, Antwerpen – *Prometheus landscape* :première 20.01.2011 Kasser Theater, MSU, Montclair – *Drugs kept me alive*: première 09.05.2012, Maribor Cultural Capital 2012, Maribor – *Le pouvoir des folies théâtrales* Re-enactment creation1984 : première 18.07.2012, Burgtheater, Impulstanz Festival, Vienne – *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* : Reprise creation1982 première 21.07.2012, Halle G, MuseumQuartier, Impulstanz Festival Vienne – *Tragedy of a friendship* : première 15.05.2013, Vlaamse Opera, Anvers – *Attends, attends, attends...(Pour mon père)*, creation2014 : 3, 4, 5, 6 avril 2014: deSingel, Antwerp, BE 3, 4, 5 juillet 2014: Festival Montpellier Danse, FR

⁹⁰⁵ Chapelle Baroque du XVII^e siècle, devenu salle de spectacle depuis 1975, Bruxelles

⁹⁰⁶ Parenthèse personnelle

aussi qu'il sauve de la mort les justes⁹⁰⁷

C'est dans l'héritage des croyances liées à la religion judaïque, elles-mêmes héritées de l'Égypte Antique notamment, que l'Église se positionne sur l'immortalité. En ce qui concerne la fin des temps, la dimension éthique de l'immortalité est aussi vérifiée dans « le scénario eschatologique de la primitive Église : c'est au jugement dernier que doit être scellé le destin des âmes impies pour la « mort éternelle » et celui des justes pour la « vie éternelle »⁹⁰⁸. Au Moyen Âge le prêtre administre l'extrême onction aux mourants, mais aussi aux malades pour qu'ils guérissent (après le XII^e siècle). De plus, les rites funéraires sont assumés lors des messes qui ont lieu dans les églises, de sorte que la mort est inhérente aux édifices dédiés à la chrétienté.

Quand Jan Fabre se produit dans des églises, des chapelles ou des espaces religieux, ce n'est pas anodin ; notamment des pièces du corpus y sont représentées : *L'ange de la mort* a été joué dans la chapelle du Lycée Saint-Joseph, *Another Sleepy...* dans la chapelle des Pénitentes Blancs, *L'Histoire des Larmes* et *Je suis sang* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, le *Requiem* au *Felsenreitschule* de Salzbourg à l'occasion de la Rhur Triennale de 2007 - un lieu à consonance religieuse de façon plus reculée :

Le Manège des rochers (*Felsenreitschule*) à Salzbourg fut édifié à l'endroit où avaient été abattus des conglomérats pour la construction de la cathédrale dans la première moitié du 17^e siècle. En 1693, sous l'archevêque Johann Ernst Thun, le Manège des rochers fut creusé dans le Mönchsberg sur les plans de l'architecte baroque Johann Bernhard Fischer von Erlach⁹⁰⁹.

Par le sujet dont ses pièces traitent – la mort, la vie après la mort, les relations entre vivants et morts etc. - Jan Fabre, quand il travaille dans des espaces où le culte fut en vigueur, semble faire en sorte que son œuvre épouse l'espace où elle est théâtralisée. D'ailleurs pour lui, le jeu de reflet entre l'intérieur et l'extérieur construisant ses créations, peut se parfaire dans des endroits qui portent déjà la « présence » ou l'empreinte de la mort. En cela, alors que ses œuvres sont inspirées par le domaine de la mort lui-même, quand elles sont représentées dans des lieux de spectacles autrefois dédiés, entre autres, aux rites mortuaires, le metteur en scène renverse l'objectif de l'espace théâtral : « L'architecture théâtrale, le jeu scénique, se sont souvent inspiré des formes utilisées pour les manifestations collectives de la cité (cérémonies religieuses, fêtes civiques) »⁹¹⁰

⁹⁰⁷ Bruno Gaudalet, *Herméneutique des discours chrétiens sur la mort et l'au-delà*, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 35

⁹⁰⁸ Bruno Gaudalet, *Herméneutique des discours chrétiens sur la mort et l'au-delà*, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 52

⁹⁰⁹ http://www.salzburg.info/fr/art_culture/festival_de_salzburg/felsenreitschule

⁹¹⁰ Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale, l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin 1992, p.5

En effet, si le bâtiment théâtral est réalisé quelquefois en fonction la vie de la cité, chez Jan Fabre, ce sont ses œuvres théâtrales qui sont réalisées en fonction de la source culturelle du bâtiment religieux, devenu lieu de spectacle.

Pour conclure sur les architectures théâtrales abritant les pièces des auteurs flamands, l'on peut constater un paradoxe. Le théâtre de Jan Fabre, concernant les pièces du corpus, est joué dans des espaces de la mort, ou concrètement liés à la mort par les rites funéraires que l'Eglise prit en charge dès le IV^{ème} siècle, concernant notamment ses pièces jouées au festival d'Avignon. Dans ce type d'architecture, le domaine de la mort semble être un domaine fantôme, réanimé par le spectacle vivant du plasticien. Par contre, chez Ghelderode ce n'est pas le cas. Chez lui, le théâtre, en tant que lieu artistique est véritablement un espace de la mort, tel que le chapitre des « lieux utopiques » va le montrer, alors que les théâtres dans lesquels il est joué, n'ont qu'une relation abstraite avec la mort, ou une relation à valeur symbolique.

3.3 Quels sont les lieux de la mort dans les pièces des auteurs ? Des lieux dramaturgiques ghelderodiens au lieux a-dramatiques fabriens.

Il existe des endroits - comme le lit, le pont, le cercueil - où la mort est directement liée au corps du fait que la vie s'en retire précisément là, et des lieux où l'on est censé mourir, notamment l'hospice. Parmi ces différents lieux, dans le premier cas l'on peut mourir de plusieurs morts (maladie, suicide), dans le deuxième, l'on meurt de façon surprenante et non préparée. Aussi, l'on se demande si les espaces même de la mort sont propices à des décès de différentes natures dans ces théâtralités. Ou même si la mort, quel que soit l'espace dramatique dans lequel elle survient, reste identique et de même espèce quoi qu'il en soit ?

3.3.1 Des lieux dramaturgiques

Ces divers lieux, chez Ghelderode, sont ceux du lit, de la chambre et de l'hospice ; par la nature même de ces lieux, il semblerait d'emblée, que la mort est prévue, attendue, et que la mort accidentelle n'a pas forcément de place dans ce théâtre. Ainsi, quand les endroits où la mort

se produit sont récurrents, peut-on dire qu'un parti pris dramaturgique est inhérent à l'œuvre de l'auteur ? Ce parti pris révélerait-il une imagerie plus fixe de la mort, telle une enluminure, dans le sens où l'auteur dit lui-même que la « mort aujourd'hui est identique à celle du Moyen Âge, qu'elle est présente, elle est partout même si on nous la cache »⁹¹¹ ? Dans ce cas, l'espace de la mort et celui du théâtre se rapprocheront nettement de l'espace pictural comme la dernière partie sur l'esthétique de la mort va le montrer.

Le Lit et la chambre

Le lit est le lieu où l'on se reproduit, où l'on naît, où l'on dort, où l'on rêve, et bien sûr où l'on meurt. Tout en étant ainsi intimement lié à la mort, le lit est assez peu présent dans les dramaturgies que nous observons. On retrouve son motif dans *Sortie de l'Acteur*, dans *Mademoiselle Jaïre* et dans *Le Cavalier bizarre*, sous un aspect variable. Lié à la sphère privée, rythmant néanmoins la journée et la vie de l'individu, le lit de Blandine Jaïre est à la fois celui de sa chambre et celui de sa mort. Occupant une position scénographique essentielle, le lit est signifiant dans la chambre de Blandine Jaïre à l'acte II en particulier. Toutes les femmes y sont réunies - l'épouse Jaïre, les Mariekes (pleureuses) et Blandine – si bien que la mère de Blandine veillant sur sa fille (endormie) exhorte les pleureuses : « Pas de bruit vous trois, un mort dans la chambre »⁹¹². Dans ce lieu faussement solennel, du fait que le caractère tragique de la mort s'est changé en un motif populaire que les propos de Jacquelin illustrent - « Les dormeurs plus laids que des morts, pitié pour eux, aurore, sur leur sommeil terreux ... (*devant le lit*)⁹¹³ - , la mort de Blandine ne se produit pas. Le Roux la ramène à la vie en effet par ses exclamations qu'une didascalie vient compléter : « Blandine ! Assez dormi ! Debout ! *D'une détente, Blandine se dresse et reste assise sur le lit, les yeux grands ouverts* »⁹¹⁴. Ainsi le lit est aussi le lieu du réveil et du retour à la vie, à l'insu de la fille Jaïre qui ne souhaitait pas revenir de la mort. Cependant, une fois qu'elle se retrouve seule selon sa demande (les Mariekes, ses parents et son fiancé Jacquelin sont sortis de sa chambre), elle retourne sur son lit : « *Seule, Blandine s'assied sur le bord de son lit et hausse les épaules* »⁹¹⁵. À la suite de cela, comme pour retrouver la condition initiale de son sommeil éternel, elle « *tire les draps sur elle et, entièrement recouverte, reprend sa posture mortuaire* »⁹¹⁶. Si ces passages de la mort à la vie et de la vie à la mort, et

⁹¹¹ *Entretiens d'Ostende*

⁹¹² *Mademoiselle ..* p. 205

⁹¹³ *Mademoiselle ..* p. 206

⁹¹⁴ *Mademoiselle ..* p. 208

⁹¹⁵ *Mademoiselle ..* p. 221

⁹¹⁶ *Mademoiselle ..* p. 221

inversement, ont lieu dans la chambre et en particulier dans le lit de Blandine, c'est sous l'aspect des didascalies qu'ils prennent forme la plupart du temps dans cette œuvre. L'écriture de l'auteur, ne peut ainsi faire l'économie des précisions dramaturgiques quant à ce *Topos* du début/fin de vie, devenu typiquement ghelderodien dans le cas de Blandine Jaïre. En effet, sa vie, sa résurrection, sa mort et sa vie après la mort, sont dramatisées/ épiciées autour du lit, un lieu dans lequel l'auteur, enfant, redoutait déjà non pas la mort, mais les revenants de ce monde mystérieux et fascinant pour lui.

Les mêmes lieux de la chambre et du lit se retrouvent dans *Sortie de l'Acteur*. Le metteur en scène conseille à son personnage (destiné à mourir dans la pièce de Jean-Jacques mise en abîme) d'aller au lit. Celui-ci ne résiste pas : « dans son lit Renatus s'est assis et attire à lui l'ombre du docteur ». Avant son décès, au début du deuxième acte, de façon récurrente, « le lit est occupé par Renatus, dont on ne voit qu'une touffe de cheveux sur la blancheur du drap et l'esquisse du corps malingre »⁹¹⁷ ; puis Fagot assiste son ami autour du même lieu, « il va vers le lit et descend le drap, découvrant le visage du malade »⁹¹⁸. Une fois que Renatus a trépassé, les ombres peuplent l'espace scénique avec Le Metteur en scène et Fagot. Ils se trouvent au cimetière. Avec les cercueils que l'on retrouve dans les deux pièces, *Mademoiselle Jaïre* (« les deux hommes déposent la bière près du lit »⁹¹⁹) et *Sortie de l'acteur*, les attributs propres au cadavre sont redondants, tels le lit et le drap. Autrement dit les lieux précis de cette dramaturgie sont aussi les lieux communs de la mort, dans la mesure où les décès sont de nature « classique » ; c'est à dire qu'ils surviennent à la suite d'une maladie, dont l'espèce, d'ailleurs n'est pas précisée par l'auteur en règle générale ; c'est la mort en elle-même et le fait de la mort qui occupent les pièces du poète. Or, si ces endroits sont de type traditionnel, la mort des personnages ne l'est pas, ainsi que le chapitre sur les « personnages morts » l'a montré : ils peuvent mourir plusieurs fois, brouillant les espaces de l'intime et de l'extime, et les frontières entre le terrestre et le céleste.

L'Hospice

D'une façon générale, pour s'y endormir ou y mourir il faut être sur le lit pour. Or, dans *Le Cavalier Bizarre*, les vieillards qui se disent prêts à accueillir la Mort, « après avoir confessé publiquement leurs péchés se réfugient sous le lit »⁹²⁰. Le lit qui d'habitude accueille la vie

⁹¹⁷ *Sortie. ...*, p. 245

⁹¹⁸ *Sortie. ...*, p. 246

⁹¹⁹ *Mademoiselle...* p. 221

⁹²⁰ Vandegans, *Les premières pièces en un acte, Le Cavalier Bizarre*, p. 14

nouvelle ou le trépas, protège ici de la mort. Il faut dire que si le lit de la maison et celui de l'hospice n'ont pas toujours les mêmes fonctions, chez Ghelderode ces fonctions peuvent être identiques aux premiers abords (destinées à la naissance/ mort), et puis se retourner dans les élans du grotesque (alors destinées à protéger de la mort). Déclenchés par les piteries des vieillards dans leur couardise, les mécanismes du renversement montrent bien que le motif du lit est ambigu. À l'instar des clowns « dont l'action, accomplie en pleine irréalité, s'avère vaine autant que risible »⁹²¹, l'action des vieillards, qui lutte illusoirement contre la Fossoyeuse, dénature les *Topoi* initiaux du lit : il n'est plus un lieu de la vie et la mort, mais une sorte d'inutile bouclier contre le trépas.

Il faut dire que ces vieillards ne sont plus dans une chambre où le lit d'un individu se trouve, mais dans un hospice où, à cette époque et quelquefois aujourd'hui encore, le dortoir a l'allure d'un mouiroir. Mais, dans la dramaturgie de la pièce, c'est un lieu dans lequel il y a probablement un endroit opposé à ce type de dortoir, une nurserie :

La dernière version du *Cavalier Bizarre* précisera que le même bâtiment abrite « ceux de l'hospice » - les vieillards – et dans une autre aile, « ceux de l'hôpital », parmi lesquels sans doute des femmes en couches, comme le suggère le dénouement. Qu'il s'agisse de vieillards plutôt que de malades détournent l'attention de la souffrance pour la concentrer sur la proximité de la mort, laquelle n'apparaît comme une délivrance, mais comme une menace imminente⁹²²

Ainsi, les nouveau-nés sont amenés à la vie, quand les vieillards sont emportés par la mort – théoriquement⁹²³-, dans ce bâtiment de l'hospice qui s'avère, comme le lit, être un espace de la mort et donc de la vie, un espace propre à la dramaturgie de Ghelderode.

3.3.2 Lieu a-dramatique

Dans les pièces de Jan Fabre, il y a peu d'indication spatiale ; même si l'Ange de la mort se trouve au musée anatomique de Montpellier, c'est à travers la vidéo que présente l'installation-performance et cela pas précisé. Dans l'ensemble, nous ne savons pas où la mort individuelle se produit. Il est important de distinguer ici la mort individuelle de la mort collective, et de bien préciser que nous cherchons à situer les lieux de la mort sur le plan dramatique, par opposition aux lieux postdramatiques si l'on peut dire ; car il en est ensuite question, à travers La Voix de

⁹²¹ Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 133, à propos de *Transfiguration dans un cirque*

⁹²² Jacqueline Blancart-Cassou, *L'Activité créatrice de Michel de Ghelderode*, p. 64-65

⁹²³ Ghelderode inverse les choses puisque la Mort emporte un nouveau né dans sa pièce.

l'Histoire, de morts massives situées dans leurs contextes topographiques (nous pouvons d'ailleurs parler de théâtre documentaire), dont la diversité postmoderne est aussi carnavalesque sur le plan de l'esthétique.

Ainsi quand l'enluminure se télescope avec le théâtre chez Ghelderode, la scène de l'actualité internationale se télescope avec la scène théâtrale chez Jan Fabre. De ce fait, l'étude des espaces de la mort, au regard des deux dramaturges, induit des positionnements esthétiques, chez l'un et chez l'autre, qui ne se dissocient pas de la dramaturgie. Néanmoins, c'est d'une manière plus précise quant aux références picturales utilisées par les auteurs, que l'esthétique de la mort étudiera ces théâtralités, en soulignant la manière dont les matériaux de création puisés au réservoir de l'iconographie flamande, ont façonné la matière littéraire et théâtrale de leurs œuvres.

Le Pont

Concernant la mort de l'individu et l'espace où elle survient, à la suite des observations sur le même type de données dans les pièces de Ghelderode, une seule occurrence, chez Jan Fabre, peut entrer dans ma rubrique. Il s'agit du pont duquel le jeune homme se suicide dans *Another Sleepy Dusty Delta day*. Or, ainsi que l'étude des figures littéraires et symétriques l'a montré, le pont est un motif qui se démultiplie et qui appartient, dans cette pièce, à des registres divers. Il y a sept occurrences dont la liste retrace une vue d'ensemble sur ce lieu multi face et caractéristique du postdramatique :

- « Un ange /... / disait la légende /... / sur un pont médiéval que les papes ont béni »⁹²⁴
- « Je suis là /sur le point de sauter/ dans cette nuit/ Sur une pont/ un décor monumental/ une étrange harpe suspendue »⁹²⁵
- « je suis là/ sur le point de sauter/ dans le néant/ Sur un pont / une lune gisante/ un arc de triomphe de pierre et d'acier »⁹²⁶
- « je suis là/ sur le point de sauter/ dans l'abîme/ Sur un pont/ une demi-lune légère/ une estrade d'acier/ suspendue entre des tours de pierre »⁹²⁷
- « je suis là/ sur le point de sauter/ dans l'inconnu/ Sur le pont/ Un promontoire/ porté par la symphonie de câbles d'acier »⁹²⁸
- « je suis là/ sur le point de sauter/ Ceci est l'endroit/ qui fait comprendre aux deux rives/

⁹²⁴ *Another...* p.85

⁹²⁵ p.86

⁹²⁶ p.87

⁹²⁷ p.89

⁹²⁸ p.91

qu'elles ne peuvent rien l'une sans l'autre »⁹²⁹

- « Ce pont est à la ville/ ce que l'aorte est à l'homme »⁹³⁰

- « Cette nuit-là/ sur l'arc-en-ciel en pierre/ du berger/ Saint-Bénézet/ Chante alors cette chanson »⁹³¹

- « Ce matin-là/ Sur ce pont médiéval/ qui désunit les deux rives/ Sache que je t'ai écouté »⁹³²

L'étude littéraire de ces passages a déjà mis en relief les effets métaphoriques et symétriques réalisés autour du motif du pont. Les formulations poétiques de l'auteur créées à partir de ce lieu dit initiatique, ne font que renforcer les élans visionnaires de cette écriture. Le pont est en effet un symbole du passage vers l'au-delà - tel que l'auteur l'évoque par le choix de son lexique (« le néant », « l'abîme », « l'inconnu » - dans diverses mythologies et religions :

Cette représentation prend sa source dans la mythologie iranienne. Le *pont de Cinvat*, ou de Tchinou, est un pont lumineux qui surplombe la porte de l'Enfer et que toutes les âmes doivent franchir. Le pont Sirat de la religion musulmane est aussi un pont franchissant les enfers par lequel toutes les âmes doivent passer pour atteindre l'Au-delà. Dans la mythologie nordique, le pont prend l'aspect d'un arc-en-ciel, Bifröst, qui fait office de pont entre la Terre (Midgard) et le Ciel (la ville-forteresse des Dieux : Asgard). Dans la religion chrétienne enfin, le pont est par association lié au Purgatoire⁹³³.

Cet aspect initiatique et symbolique est aussi contenu dans une dixième occurrence du pont qui s'ajoute à la liste déjà établie. Celle-ci, contrairement aux autres, est à peine implicite à travers la figure de Lancelot. Le chevalier apparaissant ça et là au fil du texte, dévoile son identité dans la signature finale. Aussi, la récurrence du pont d'où l'amoureux, dans la pièce de Fabre, se suicide, n'est pas sans rappeler l'épreuve du héros qui traversa lui aussi un pont : par amour pour Guenièvre qu'il veut délivrer du château de Méléagant, en franchissant le pont de l'épée le corps enduit de poix, Lancelot préfère mourir que de renoncer à son amour.

Ainsi par la légende de Lancelot, le pont, au-delà d'être un lieu de la mort dans cette théâtralité, est aussi un topo romanesque. Il peut aussi être un topos cinématographique dans le sens où l'on a une vision panoramique du pont. De plus, il revêt non seulement un caractère anthropomorphique en devenant un organe vital de l'homme, mais aussi un espace multiple, que l'on retrouve à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre : effectivement le pont Saint-Bénézet d'Avignon qui, en partie, a inspiré cette œuvre, est proche du lieu où la pièce avant été jouée, La Chapelle des Pénitents Blancs à Avignon).

⁹²⁹ p.92

⁹³⁰ p.93

⁹³¹ p.94

⁹³² p.94-95

⁹³³ Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Symbolisme_du_pont le 21.08.2014

Ainsi, le pont est un lieu réel et en dehors du théâtre : il est soit le Pont d'Avignon, soit le pont d'où Billy Joe Mc Allister s'est suicidé, c'est à dire le Pont *Tallahatchee* qui se trouve dans l'Etat du Mississipi aux Etats-Unis; ce pont revient à la fin de chaque couplet dans la chanson ayant inspiré le poète – *Ode to Billy Joe* de Bobbie Gentry - : « *Aujourd'hui, Billy Joe Mac Allister a sauté du pont Tallahatchee* »⁹³⁴. Elle est chantée en langue originale, anglais, tout au long de la performance par Ivana Jozic, qui par là même interrompt la lecture de la lettre de son amoureux suicidé ; si bien que le parallèle entre le pont de la chanson (qui se répète comme un refrain) et celui du texte du plasticien (qui se répète dans les occurrences désignées) est fulgurant,

Enfin, par la présence de Lancelot le pont est aussi légendaire, et par son anthropomorphisme (il est « une artère vitale/ Ce pont est à la ville/ ce que l'aorte est à l'homme »⁹³⁵) il devient même un personnage de la Mort, d'autant que son ubiquité lui confère le caractère magistral et vital de la mort. De ce fait, comme le pont appartient à un espace mythologique, un espace théâtral et poétique, à un espace artistique et topographique (régional et international), réel et fictif, d'une culture européenne et littéraire avec la matière de Bretagne que le chevalier subsume, et d'une culture populaire et américaine pour ne pas dire globalisée que la chanson country évoque, ce lieu n'est plus celui d'une action dramatique, ni celui d'un motif postdramatique, mais plutôt a dramatique : le suicide ne s'y déroule pas, il n'y est ni raconté ni représenté, si bien que le pont lui-même semble se substituer à la mort.

Un autre lieu dans mon corpus est dessiné comme celui du pont. Néanmoins celui-ci est localisé de façon précise et dans une situation dramatisée : il s'agit du *Rosevelt Hospital*⁹³⁶ que la Voix de L'Histoire mentionne dans le *Requiem*, quant à la mort de John Lennon, dont le récit survient sur le mode du théâtre documentaire. Or, ce lieu n'ayant pas l'épaisseur du motif du pont, il introduit simplement les éléments topographiques suivants, que la même voix de l'Histoire évoque. Dans ce chapitre introduit par les « espaces » de Jan Fabre, les régions, les villes ou les pays convoqués par les deux auteurs seront observés par rapport aux espaces de la mort.

3.4 Un lieu géographique peut-il être en connivence avec la mort ?

Les lieux concernent ici à la fois le cadre de l'action dramatique, comme la Flandre par exemple, le lieu où la pièce a été écrite, Anvers ou Bruges, voire la ville ayant inspiré l'écriture

⁹³⁴ *Today Billie Joe McAllister jumped off the Tallahatchee Bridge*

⁹³⁵ *Another...* p.93

⁹³⁶ *Requiem...* p.16

de la pièce, ainsi que les lieux géographiques convoqués de façon épique et postdramatique dans les pièces des deux dramaturges.

3.4.1 Géographie de la mort chez Jan Fabre

La dimension topographique est différemment sollicitée chez chacun d'eux. Chez Jan Fabre cette mesure se manifeste à travers la Voix de l'Histoire en particulier, dans le *Requiem fur ein Metamorphose*. En effet elle annonce des événements – au premier abord funestes et meurtriers - de l'actualité mondiale, survenus dans des régions diverses de la planète. Ensuite, comme son nom l'indique, l'on s'aperçoit rapidement que cette Voix annonce des péripéties de l'Histoire Contemporaine, et parmi les marquants des épisodes de l'après-Révolution culturelle en Chine, des actes terroristes, les ravages causés par des épidémies, des catastrophes naturelles etc. Dans tous les cas des phénomènes entraînant la mort de milliers d'individus. Les événements du World Trade Center, qui n'est pas désigné, sont évoqués en ces termes : « (*11 septembre 2001, Anonyme, New York City*) Je suis au quatre-vingt quatrième étage. [...]... les lumières sont éteintes et il fait très chaud... »⁹³⁷

Ceux de la Manifestation à Tian An Men ainsi : « (*15 avril-4 juin 1989, Chine*) Quand l'armée arrive finalement sur la Place de Tian An Men, le massacre commença [...] Beaucoup de contestataires ont montré un courage remarquable [...] »⁹³⁸. Peu après, La Voix de l'Histoire annonce qu'en « *Indonesie, plus de 94 000 personnes ont déjà trouvé la mort, de façon attestée. Sri Lanka, plus de 46 000 et 14 000 sont encore portés disparus [...] »*⁹³⁹. Plus loin, les massacres survenus au Rwanda sont aussi mentionnés par la Voix, en français directement, contrairement aux autres annonces qui se font en anglais la plupart du temps : « (*25 mai 1994 Boutros Boutros-Ghali,*) « Sept semaines de guerre civile et de combats meurtriers. Des estimations qui font parfois état de 500 000 morts ... »⁹⁴⁰. D'autres événements désastreux ou fléaux tels que le Sida, le clonage, ou la drogue sont aussi divulgués par cette même Voix qui, contrairement à la voix chorale de la tragédie, ne présage pas de scènes futures sous les lois du *Fatum*. Ce qui est par contre notoire dans l'annonce de ces catastrophes c'est le nombre de morts si élevé, que les lieux et les circonstances des désastres semblent se fondre dans/ à la masse tellement imposante des victimes. Ici, les espaces de la mort prennent alors l'allure d'un espace globalisé, où,

⁹³⁷ *Requiem...* p.48 « *I'm on the 83rd floor... /... / ... the lights are off and it's very hot ...* »

⁹³⁸ *Requiem...* p.44 : (*15 avril-4 juin 1989, Chine*) *the army finally arrived at Tian An Men Square, the massacre began !...*) *Many protestors showed remarkable courage [...]*

⁹³⁹ *Requiem...* p.46-47 : « (*27 décembre 2004, Tsunami, Asie*) *Indonesia, more than 94000 people have died, confirmed dead. Sri Lanka, more than 46000 and 14000 still missing [...]* »

⁹⁴⁰ *Requiem...* p. 63

uniformément, les hommes meurent de façon majeure et collective, comme si la mort, par ces ravages itératifs, était devenue maître de ces endroits alors confondus en un seul et même lieu, la Terre.

Autant dire que chez Jan Fabre, la géographie est non seulement en connivence avec la mort, puisqu'elle devient son territoire, mais elle se fait hésitante par rapport à l'espace dramaturgique : les lieux dont il est question ne construisent l'œuvre ni sur le plan dramatique, ni sur le plan scénographique, car les espaces dont il est question sont à la fois du domaine théâtral (par le biais du document) et du domaine de l'actualité historique, du fait que la Voix traverse les territoires des scènes artistiques et spatiales. Sa diffusion anonyme et machinale est à l'origine d'un brouillage dramaturgique dans le domaine de l'espace, dans le sens où tous les espaces sont contaminés par le monde de la mort, et qui, selon les effets de la mort, finit par perdre tous ses repères.

Comme on l'a vu, Jan Fabre ne précise pas les lieux où ses jeux (post)dramatiques se déroulent. Néanmoins, il indique, mais de façon rare, les endroits où ils ont été créés. *Le Requiem* est « écrit en 2006-2007 sur une petite île au milieu de l'océan indien, Landaa Giraavanu, où corneilles, chauves-souris et papillons virevoltent autour de nos têtes »⁹⁴¹; *Another...* est « écrit à Anvers, le 10 mars 2008 » ; *Le Roi du Plagiat* est à la fois dédié et situé : « Pour mon père, le jour de sa mort, Langkavi, Malaisie, le 15 janvier 2005 ». Les précisions géographiques - Malaisie - concernant l'écriture du *Requiem* et celle du *Roi du Plagiat*, ont une importance quant à l'espace de la mort : Edmond Fabre, père de Jan, des suites du Tsunami de janvier 2005, y est décédé. Mais par rapport aux espaces dramatiques en eux-mêmes, il n'y a pas de situations topographiques. Néanmoins il y a dans son théâtre des lieux dramaturgiques à rapprocher davantage de l'utopie, ainsi que la dernière partie de cet espace de la mort va l'exposer. Des endroits plus localisés n'en sont pourtant pas exclus, même s'ils ne figurent, dans ce théâtre ou cette messe pour la mort, qu'à titre d'éléments grotesques ; dans le *Requiem* en effet, il est question de choisir le lieu où l'on souhaiterait mourir au sens propre, comme dans la « nécropole » ou « la tombe »⁹⁴², « un champ de pensées » ou « aux toilettes »⁹⁴³, voire « le cercueil » plus simplement⁹⁴⁴. Mais dans l'ensemble, situés dans un espace de la mort même, ces motifs sont par conséquent plus anecdotiques que les vastes lieux de catastrophes dont il est précédemment question.

⁹⁴¹ *Requiem...* p.11

⁹⁴² *Requiem...* p.20

⁹⁴³ *Ib.*, p.24

⁹⁴⁴ *Ib.*, p.26

3.4.2 La mort dans les lieux géographiques chez Ghelderode

Chez le poète, la situation géographique est appréhendée de façon tout autre. Elle peut prendre des valeurs diverses et s'adresser à plusieurs strates de la construction de l'œuvre : en effet le jeu scénique est situé dans tel ou tel pays, ou bien la source d'inspiration est puisée à tel ou tel endroit (une région ou une ville flamande peut être à l'origine de l'écriture d'une pièce). Pour avoir une idée générale des villes ou pays convoqués par les drames ou les comédies du dramaturge, voici, à titre d'exemple, quelques incidences concernant le corpus et d'autres pièces : *Christophe Colomb* se passe entre Montezuma et l'Europe, *Escorial* et *Le Cavalier bizarre* se passent en Flandre, *Mademoiselle Jaïre* et *La Mort du Docteur Faust* dans une ville de Flandre, *Barabbas* et *Femmes au tombeau* à Jérusalem, *Les Aveugles* en Pèlerinage à Rome sont en fait dans le Brabant, *La Farce des Ténébreux* « dans une ville maritime de Néerlande »⁹⁴⁵, *La Mort regarde à la fenêtre* à Rome et *Sortie de l'acteur* n'est pas situé. Concernant, la Flandre et une ville de Flandre surtout si elle est qualifiée d « ancienne et de future »⁹⁴⁶, l'on a le sentiment d'un lieu à la fois très proche de l'auteur, et à la fois mort en lui comme si le lieu lui-même était mort, ainsi que ses métaphores semblent le suggérer, surtout à propos de Bruges. Il précise qu'elle est entourée par « les eaux violettes de la mort »⁹⁴⁷, une expression que l'on retrouve notamment dans *Sortie de l'acteur* ; en parlant d'un enterrement Rénatus évoque aussi « des orgues crevant comme des écluses et lâchant les eaux violettes de la mort »⁹⁴⁸

Quand le poète est inspiré par une ville en particulier, il s'agit donc généralement de Bruges. Ville non seulement très précieuse pour lui - « c'est une ville de rêve, surtout lorsqu'on la surprend hors de ses apparats et fastes – en hiver, en automne... Cette ville fantôme vue sous le brouillard ou sous la pluie, c'est quelque chose de très rare en ce monde »⁹⁴⁹ -, elle apparaît aussi telle une muse :

Comprenez-vous à présent que cette ville soit responsable de *Mademoiselle Jaïre* ? Vous n'en saisissez que mieux cette œuvre morbide et intense où la mort et la vie cohabite avec violence. Cette pièce est née des ambiances bourgeoises, des sonorités, des odeurs brugeoises : je n'en

⁹⁴⁵ *La Farce ...* p.212

⁹⁴⁶ *La Mort du docteur Faust*, p. 203

⁹⁴⁷ DVD (film de Luc de Heusch et Jean Raine) du *Petit Ghelderode illustré*, volume 1, Cahier Ghelderode n°4, Association internationale des amis de Ghelderode, Editions Lansman, Bruxelles, 2011

⁹⁴⁸ *Sortie...*, p.203

⁹⁴⁹ Catherine Valogne, p.123

suis pas responsable : c'est un cauchemar d'art, une opération de magie trouble et délétère⁹⁵⁰

La fascination de Ghelderode pour cette ville mythique et la terre de Flandre, qui donnent souvent la situation dramatique de son théâtre, sans pour autant faire partie du jeu dramatique ni de la scénographie de telle ou telle œuvre, est à l'image de sa culture natale et de la manière dont il s'y sent attaché : « Ghelderode appartient à la Flandre des fées bossues, des gnomes et des gargouilles. Une Flandre gothique [...] du fond des âges, plongée dans ses venelles, harassée par la longue lamentation qui étreint toujours le remous des mers perdues »⁹⁵¹. Voici une définition qui n'est pas sans rappeler, de nouveau, Bruges et son ancienne situation portuaire, hégémonique en son temps, avant l'ensablement qui l'éloigna, puis la coupure de son accès maritime ; comme si, après ce phénomène climatique, la ville était morte et s'était fixée dans sa funeste condition d'après le poète.

Aussi, Bruges est pour lui un miroir de la mort, un lieu de la mort, et par la voie des conséquences carnavalesques, un lieu fertile pour ses créations théâtrales; l'œuvre à laquelle il est le plus attaché, *Mademoiselle Jaire*, y a été écrite ainsi qu'il le souligne lui-même. D'ailleurs, d'autres traces de ce lieu, comme le Béguinage (de Bruges que l'on peut encore visiter aujourd'hui), se trouvent dans *Sortilèges* par exemple, dans un conte intitulé *l'Ecrivain public* : « J'entrai au Béguinage. Tout y était mauve aussi, et mauve était la chapelle chaulée, et mauve le papier sur lequel l'écrivain public suspendait sa main hiératique »⁹⁵². L'espace dramatique de la pièce y est également situé, ainsi que l'auteur l'indique dans sa didascalie d'ouverture intitulée « Lieu et Temps » : «*Dans une ville de Flandre d'où la mer se retira et qui semble maintenant encore vivre ses heures anciennes* »⁹⁵³.

Ainsi, à la lecture des pièces de Ghelderode l'on a l'impression que la mort préexiste aux endroits topographiques situant son théâtre, alors que chez Jan Fabre quelques fois l'on croirait que la mort s'empare des lieux sur lesquels sa puissance à la fois ravageuse et invisible se répand. En dehors des contextes de création et de l'esthétique littéraire si différents chez les deux auteurs, au regard des effets de la mort et de sa souveraineté, y aurait-il une différence vraiment notoire entre le territoire où la mort s'installe et celui où elle est déjà installée ?

Avant de commencer ce dernier chapitre, une conclusion quant à ces premiers points concernant les lieux dramaturgiques, a-dramatiques et géographiques, permet d'observer des différences fondamentales et productives entre les deux auteurs. Chez Ghelderode, les lieux dramaturgiques

⁹⁵⁰ *Ib.*, p.123

⁹⁵¹ Pol Vandromme, p. 11

⁹⁵² Michel de Ghelderode, *Sortilèges*, Paris, Gallimard, 2008, p.20

⁹⁵³ *Mademoiselle Jaire*, p. 184

- lit, cercueil, chambre, hospice, cimetière - sont issus d'un microcosme, porteurs de traditions. Dans ces *topoi* très localisés la mort est attendue, dans le sens où elle s'y produit ou s'y manifeste habituellement. Néanmoins, même si les espaces dramaturgiques de la mort sont chez lui apparemment classiques, les morts en elles-mêmes ne le sont pas. Autant dire que, si un certain ordre social se manifeste à travers les *topoi* du corpus ghelderodien il n'est qu'apparent. En revanche, le lieu à dramatique du pont chez Jan Fabre, est le lieu d'une mort accidentelle, le suicide, et d'une mort par ailleurs légendaire ou initiatique. De plus, si ce type de décès dans un lieu public et artistique dénote un certain désordre quant au paysage topographique, dans le *Requiem* les lieux de la mort sont si imposants et si vastes que la mort elle-même semble avoir pris le contrôle sur toute forme de pouvoir, frappant de toutes parts ses victimes ; à croire que l'homme, en dépit de ses velléités totalitaires, évolue sous le commandement aveugle de la mort. Aussi, chez Jan Fabre on connaît la façon dont la mort se produit, en masse bien souvent – tsunami, guerre, sida etc - alors que chez Ghelderode, en dehors du suicide de l'Auteur dans *Trois Acteurs et un Drame*, on ignore la façon dont elle survient. Chez le poète dramatique du fait qu'elle est toujours individuelle, elle revêt un caractère intime, contrairement aux morts du *Requiem* : du fait de la globalisation, suggérée par la façon dont la Voix de l'Histoire annonce notamment des catastrophes en série survenue à l'échelle planétaire, les morts chaotiques n'ont plus ni l'intimité, ni la délimitation spatiale des lieux ghelderodiens. Quand ceux-ci sont typiquement théâtraux ou dramatiques tout en donnant à la mort des aspects anarchiques, ceux de Fabre ne sont pas exclusivement théâtraux; événements historiques de la scène internationale, ils donnent à cette œuvre le sentiment d'un va-et-vient entre l'intérieur du théâtre (avec son aspect virtuel) et le monde extérieur avec ses réalités, donnant à la mort, paradoxalement par rapport à Ghelderode et par rapport à l'œuvre elle-même de Fabre, une « souveraineté » dans le désordre du monde. Néanmoins, toutes ces morts annoncées de l'univers des vivants, auxquelles le monde du *Requiem* (pourvu de l'humour et de l'harmonie du monde des morts) accède à travers La Voix, ne sont pas mentionnées selon les convictions globalistes de l'artiste. Il se défend du mondialisme dès son jeune âge, qu'il considère tel un fléau, en l'opposant à une forme d'universalisme et paradoxalement de provincialisme. Alors qu'il est âgé de vingt-et-un ans, il écrit dans son *Journal de nuit* :

Je veux être un artiste universel !
Un artiste provincial.
Pas un artiste international
infecté par le virus de l' « internationalité »

Concernant les aspects anarchiques des morts (« désordonnées » ou survenant dans un monde chaotique) chez les deux poètes, alors que le propos du politique n'est pas de mise, dans le sens où la politique n'est le moteur de l'écriture ni pour l'un ni pour l'autre, des fonctionnements de cet ordre sont mis en avant par l'étude des lieux dramaturgiques : pour l'un, si la mort dépasse l'aspect traditionnel des *topoi* qui lui sont en principe réservés, c'est parce qu'elle n'est soumise à aucune emprise, y compris dans un cadre apparemment très codé ; pour l'autre, si, dans le désordre du monde, elle semble s'emparer gratuitement de la vie des hommes, c'est aussi pour la même raison. Ainsi, pour les deux auteurs, le pouvoir de la mort dépasserait largement celui des hommes, fussent-ils respectueux des traditions, ou spécialisés dans la transgression de la dignité humaine. Dans tous les cas, néanmoins pour Jan Fabre, d'une façon globale c'est à dire à la fois pour son œuvre plastique et pour son œuvre dramaturgique

l'espace est politique, l'espace est philosophique [...] J'ai pris conscience de cela quand j'étais jeune, la première fois que j'ai exposé, à Munich, j'avais une vingtaine d'années. Je suis allé dans une brasserie à Munich, et j'ai compris instantanément pourquoi Adolf Hitler avait commencé ici même : parce que l'espace est politique. L'espace devient hypnotique parce qu'en se tenant debout dans une brasserie à Munich, il est possible de s'adresser à deux mille personnes à la fois. Dans un café en Belgique ou à Anvers, on touche cinq personnes. Donc la manière dont l'espace est organisé avec les tables [en long] et les personnes qui y sont assises de part et d'autre a un lien avec le pouvoir, la politique et la philosophie⁹⁵⁴.

3.5 Lieux symboliques et utopiques

Parmi ces espaces dramaturgiques, certains sont des lieux à part entière (ou sont censés l'être), comme *bruegellande* pour Ghelderode, et d'autres sont des lieux métaphoriques, intervenant dans le jeu théâtral, sous la forme de citations, de références, ou d'éléments épiques, comme on le voit dans le corpus de Jan Fabre. Pour les deux dramaturges, l'espace symbolique dérive vers l'utopique ou le conceptuel: Bruegellande (dans *Le Grand Macabre* notamment), Jérusalem (dans *Je Suis sang*), le désert (dans *L'Histoire des Larmes*), et le théâtre en tant que discipline artistique (dans *Sortie de l'Acteur*) l'illustrent bien. De ces espaces symboliques et utopiques, avec tout l'aspect fictionnel qui s'y rattache, pourrions-nous dire que l'on n'y meurt pas parce que l'on y vit pas vraiment, ou que l'on n'y meurt pas parce que l'on y vit toujours, même sur un plan purement théâtral?

⁹⁵⁴ Jan Fabre, entretien du 27.11.2012, TG2 Paris

3.5.1 Lieux symboliques ou esthétiques ?

Du fait que ces lieux peuvent être à mi-chemin entre la réalité picturale d'un tableau et la rêverie poétique de la pièce de théâtre, il n'est pas toujours facile, pour définir les espaces dramaturgiques dans cette rubrique, de se prononcer en faveur du symbolique ou de ce qui n'a pas de consistance. De plus, quand Bruegellande est rattachée à l'Âge d'Or qui pourrait être aussi l'Âge édénique, l'ambiguïté se porte sur le double domaine du temps de l'espace ; cependant, puisque « Bruegellande était terre d'amour et de beauté »⁹⁵⁵, nous avons choisi de classer cet « espace » dans les lieux utopiques, dans la mesure où la réalité géographique est dépassée par l'idéal ou la nostalgie d'une (fausse?) terre originelle. D'ailleurs cet espace pourrait aussi être celui d'une cité fortifiée d'où « les cloches de la mort » peuvent aisément retentir: « Loin : *La ville de bruegellande, vaporeuse, toute en dômes et campaniles* »⁹⁵⁶. Mais d'autres fois, ce lieu prend le nom de la « principauté »⁹⁵⁷.

Dans le théâtre de Ghelderode, l'on retrouve de nombreuses traces de tableaux et d'enluminures flamandes de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, comme la troisième partie sur l'esthétique de la mort l'étudiera plus précisément. L'univers de Bruegel ayant particulièrement inspiré le dramaturge, indépendamment des motifs propres à sa peinture qui ne sont pas si abondants dans la production du poète, un imaginaire lié à l'humanité populaire et folklorique que l'on retrouve chez le peintre, s'est glissé dans l'écriture théâtrale de Ghelderode. Sur le plan de la dimension spatiale, ce monde imaginaire, spécifiquement désigné le cas échéant par Bruegellande, pourrait être utopique au sens littéral du terme. Or, il est situé au pays même du dramaturge, dans les Flandres ; si bien qu'a priori ce lieu s'enracine dans une géographie réaliste. *La Balade du Grand macabre* notamment s'y déroule, ainsi que l'auteur le précise, comme il a coutume de le faire la plupart de temps au début de ses pièces : « *En Flandres, dans la principauté de Bruegellande, l'an tantième de la création du monde* »⁹⁵⁸. L'image d'une terre idéale se développe d'ailleurs, au cours de la pièce, faisant de ce pays rêvé, un territoire qui s'apparente à celui de l'Âge d'Or, mais dans une version reconfigurée à la mode flamande, et surtout carnavalesque, et bruegellienne comme l'on s'y attendait. Les échanges de Proprenaz et du Macabre l'expriment bien :

⁹⁵⁵ *La Balade...* p. 126

⁹⁵⁶ *La Balade du Grand Macabre*, p. 31

⁹⁵⁷ *La Balade du Grand Macabre*, p. 52

⁹⁵⁸ *La Balade du Grand Macabre*, p. 30

Porpprenaz : Breugellande... était-ce le véridique pays de lait et de miel, de plaisir et de joliesse dont on ne sait que ce chantent les rhapsodes caraméliques ?
Nékrozotar : Certes, mes agneaux. Et j'y passais mes plus chers jours à fainéantiser. L'habitant n'avait d'autre souci que de soigner sa bedondaine et dormir au soleil, les jambes ouvertes et la tête à l'ombre. Les alouettes vous tombaient rôties dans la bouche et les poulets courraient déplumés [...] ⁹⁵⁹

De plus, il est vrai qu'à travers le personnage du Gand Macabre nanti de sa faux, ainsi que l'étude des entités l'a évoqué, le dieu Saturne, dieu de l'Âge d'or, est clairement figuré : « "Grand échalias", Nékrozotar est donc aussi " grand justicier [...] grand moissonneur" : il est le double du héros agriculteur de l'Âge d'or »⁹⁶⁰.

Néanmoins, le pays ghelderodien est soumis à une ambivalence sur le plan temporel, puisqu'un hymne lui est dédié ; et l'hymne peut en effet se rapporter à l'Antiquité – dans le sens où, à cette période, il est « chant, poème, à la gloire des dieux et des héros, souvent associé à un rituel »⁹⁶¹ - et se rapporter au XIX^e, à la période de la formation des états-nations, qui, en Europe, adoptèrent un hymne national. En dehors de cette appartenance ambivalente, et d'être un territoire archétypal de l'Antiquité gréco-romaine que l'image du dieu Saturne a convoqué, ce pays « bruegellisé » est aussi un monde parfait en un territoire gaulois cette fois :

*(Il - Goulave - bat la mesure et se met à chanter à tue-tête l'hymne de Breugellande
« Pays d'or et d'azur, terre grasse et fleurie,
Où les mortels heureux n'ont jamais de soucis,
Antique Breugellande, croustillante patrie,
Des vénérables Gaules tu es le paradis... »⁹⁶²*

Le pays de Bruegellande symbolisant les gauloiseries et l'abondance propre à la terre paradisiaque est un lieu à la fois symbolique, avec ses motifs populaires et typiquement bruegelliens, et utopique, avec sa société chimérique dépourvue de travail et du « moindre effort ». Sur le plan dramaturgique, il apparaît aussi, au premier abord, tel un lieu dystopique, dans la mesure où une comète préfigure l'anéantissement que la prédiction de Nékrozotar corrobore - « Le vieux monde va périr »⁹⁶³ -. Or l'apocalypse n'a pas lieu et la joyeuse terre de bruegellande se perpétue jusqu'à la mort de la Mort.

⁹⁵⁹ *La Balade du Grand Macabre*, p.89

⁹⁶⁰ Eric Lysoe, *Le Grand Macabre ou le dés-astres des pères*, Manuscrit auteur publié dans « Ponti- Ponts 4 (2004) 149-168 » - hal-00272098, version 1 – 10 Apr 2008, p.4

⁹⁶¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hymne/40963>

⁹⁶² *La Balade du Grand Macabre*, p.78

⁹⁶³ *La Balade du Grand Macabre*, p.46

Il n'y a pas de telles élaborations dans les pièces de Jan Fabre, mais des motifs tour à tour dystopiques/ utopiques, et symboliques/esthétiques, apparaissant ici et là. Parmi les premiers dans *Je suis sang* figure le lieu d'un sacrifice, à la fois mystique et grotesque, car c'est un espace qui se substitue au corps. Il est mentionné par l'auteur au milieu précisément de son texte: « La terre sera une Jérusalem/ une destination finale du corps »⁹⁶⁴. Autre lieu de la mort à mentionner chez Jan Fabre : le désert, dans *L'Histoire des Larmes*. Il se présente sous des formulations différentes et anonymes, par rapport au lieu précédent ; et pour cause : le nom de Jérusalem est plus précis géographiquement et beaucoup plus connoté. Le désert en est assez proche néanmoins de par la religion judéo-chrétienne qui s'est emparée de cet espace lié à l'Exode, à la tradition des Pères du désert, et au mysticisme qui s'y rattache. Dans le texte de la pièce le désert apparaît à travers des expressions qui sont formulées à chaque fois par le Chevalier du désespoir : « nous voyons/ que la sécheresse/ finit à l'horizon »⁹⁶⁵, « combien y a t il de rochers/ dans ce pays aride et sec ? »⁹⁶⁶, « je suis un âme/ errante / dont la voix médiévale / crie dans le désert/ de la Renaissance »⁹⁶⁷, « au milieu de toutes les mers asséchées »⁹⁶⁸

Symétriquement opposé au corps liquide et au corps de larmes du Rocher qui Pleure, ce lieu diffus et désertique dans l'écriture de l'auteur, et apocalyptique dans son imagerie se rapproche du lieu précédent, dans le sens où le corps y est le sujet et l'objet principal. Sérieux et grotesque à la fois, le corps de *L'Histoire des larmes*, par excellence, est le lieu de la mort.

Au delà des lieux symboliques/ esthétiques, et utopiques/ dystopiques que nous venons de voir chez les deux auteurs, il existe également un espace de type conceptuel, qui est aussi le lieu de prédilection de la mort. Il s'agit du théâtre lui-même pour Michel de Ghelderode. Si l'on a au départ l'impression que ce lieu est celui du bâtiment même, il s'avère que ce n'est pas seulement le cas.

3.5.2 L'art théâtral en tant que lieu de la mort, à travers la nuit, les ombres et le théâtre lui-même

« Le théâtre de Ghelderode est indiscutablement un hymne à la mort « sur le mode hiératique » [...] Ce n'est pas une réflexion sur la mort d'où jaillit l'amour de la vie comme le pensent les critiques ; C'est un refus de la vie, un songe rapiécé de fresques ? Un abri en forme de

⁹⁶⁴ *Je Suis sang*, p.23 – Voir : esthétique de la mort, Fragments ou symbole liturgiques (le corps métamorphosé)

⁹⁶⁵ *L'Histoire des larmes*, p. 23

⁹⁶⁶ *Ib.*, p.25

⁹⁶⁷ *Ib.* , p.26

⁹⁶⁸ *Ib.*, p.35

tombeau »⁹⁶⁹.

Autrement dit le théâtre est pour lui le lieu où l'on meurt, mais aussi le lieu où règne la mort. C'est à partir de la pièce *Sortie de l'acteur*, que nous allons montrer la façon dont la mort, pour le dramaturge s'empare du théâtre, en tant que lieu architectural et lieu conceptuel. Précisons d'emblée que la quête pirandellienne de Renatus pour la sauvegarde de son personnage qui meurt, puis pour la survie de son âme, est sans cesse brouillée et dédoublée par des événements extérieurs à la pièce de théâtre dans le théâtre (comme un enterrement). Par ailleurs, la réalité théâtrale, une fois que la répétition de la pièce de théâtre dans le théâtre est terminée, est dépassée par les événements (comme l'enterrement de Renatus lui-même).

Quand elle se manifeste en tant que telle, dans l'espace de la représentation théâtrale, la mort s'entoure des « objets » qui lui sont habituellement assujettis : les ténèbres, les ombres et la nuit. D'ailleurs les appareils de ce sombre décor apparaissent dès le début de la pièce mise en abîme, montrant aussitôt que le théâtre est ainsi un lieu nocturne par définition : « *une lune de zinc bleuâtre, suspendue dans les perspectives blafardes, indique qu'on est dans un théâtre* »⁹⁷⁰. En effet, la nuit confondue au théâtre est signifiée scénographiquement par la présence de l'astre lunaire, à deux reprises ; d'une part dans « *le théâtre est abandonné, étendue polaire dans la lumière bleue versée par le disque lunaire : c'est un théâtre fantôme* »⁹⁷¹ ; et d'autre part dans « La Lune ?... Elle brille toujours, et je suis seul à l'aimer... Je l'ai volée et cachée dans ce théâtre, malgré qu'on y donne plus la féerie. »⁹⁷² Le prolongement de la nuit théâtrale ou du théâtre par essence nocturne dans la féerie, fait effectivement du théâtre un espace de la mort, ainsi qu'Hélène Laplace-Claverie le souligne : « Comme l'a écrit V.-H Debidour, il y a toujours un « parfum de cruauté douce-amère et finalement de mort qui flotte derrière la féerie » »⁹⁷³.

Dans ce lieu funeste, les acteurs eux-mêmes remarquent les ténèbres quand Armande précise qu' « il fait si noir »⁹⁷⁴ ; et bientôt la nuit, sous forme d'ombre(s) et d'obscurité va se confondre avec les personnages à commencer par le docteur qui « *s'est approché du paravent et déjà il s'imprécise, absorbé par l'obscurité qui règne dans ce coin* »⁹⁷⁵ Inversement, au début de la pièce, « *Fagot reste décontenancé. Il s'efface dans l'ombre* »⁹⁷⁶

Si les ombres jouent le rôle de la mort, escortent la mort et sont aussi nombreuses autour de ce personnage qui meurt à deux reprises, ce n'est pas sur le mode tragique du personnage

⁹⁶⁹ Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, p.59

⁹⁷⁰ *Sortie...* p .225

⁹⁷¹ p.244

⁹⁷² *Sortie...* p .241

⁹⁷³ Hélène Laplace-Claverie, p.106

⁹⁷⁴ *Sortie...* p .256

⁹⁷⁵ p.259

⁹⁷⁶ p.227

protatique « les ombres apparaissent au début des tragédies, dans 83% des cas »⁹⁷⁷. Chez Ghelderode elles se manifestent autour du trépas de Rénatus, soit au milieu de l'œuvre et non dans son commencement. Tout d'abord juste au moment où la mort l'emporte, comme dans un film expressionniste, un décor où la vie semble combattre avec la mort se profile à travers les ombres de ses pairs : « *l'ombre de Jean-Jacques lutte pour se dégager de l'ombre d'Armande accrochée à lui* »⁹⁷⁸. Ensuite, elles apparaissent une fois que le décès de Renatus est survenu : « *des ombres dansent sur les murs puis se figent* »⁹⁷⁹ ; comme si l'on passait du jeu scénique et désigné du metteur en scène et de la comédienne (Jean-Jacques et Armande) à un jeu funeste et anonyme ; les deux se confondent néanmoins scénographiquement dans le motif des ombres. Puis peu à peu, on a l'impression que les ombres prennent vie, tout d'abord à l'entrée du cimetière lors de l'enterrement du comédien, « *dans le fond où s'amorce la grille, on devine des ombres agglomérées. Lentement ces ombres se séparent et se rapprochent, glissant voûtées à la suite d'un cercueil qu'on emporte à l'intérieur du cimetière* »⁹⁸⁰ Ensuite c'est à travers les propos de Fagot que leur apparence se rapproche d'une forme humaine ; il dit : « à la sortie du cimetière, les survivants se comptent... Voyez-moi ces ombres en détresse, collant à la planète par les semelles »⁹⁸¹. Enfin, au moment où elles apparaissent pour la dernière fois, comme si elles étaient achevées dans leur fantastique réalisation, l'auteur présente ces êtres « renaissants » en écrivant que « *les ombres bougent et approchent, avec prudence, prenant consistance d'homme* »⁹⁸²

Il y a justement un point de basculement dans ce théâtre de la mort entre le décès de Renatus qui va revenir à la vie, et sa mort scénique préfigurée par un enterrement anonyme. Parmi les ombres, anonymes à leur tour, l'identité du comédien va se dévoiler, et la mort qui se trouvait habiter le lieu même du théâtre, va ensuite habiter le lieu de vie de Renatus, et, le plus paradoxalement du monde, lors de sa vie après la mort. Aussi, alors que ce théâtre apparaît comme le théâtre de la mort, il est en réalité le théâtre de la vie.

Si tout portait à croire que c'était l'inverse, c'est parce que le discours sur le théâtre que *Sortie de l'Acteur* met en scène, annonce effectivement lors de la première partie de l'œuvre (quand les comédiens répètent) que la mort est vitale au théâtre : « il y a par exemple la Mort qui occupe

⁹⁷⁷ Lecercle, *Dramaturgie de l'ombre*, p.32-33

⁹⁷⁸ p.259

⁹⁷⁹ p.259

⁹⁸⁰ p. 265

⁹⁸¹ p.267

⁹⁸² p.268

tant de place au théâtre, et sans qui les pièces ne finiraient plus »⁹⁸³. Ensuite en sa qualité de personnage jouant de son talent omnipotent, elle a la possibilité de se déplacer d'un lieu à l'autre, non seulement sur un plan paradigmatique ou horizontal (de l'église au théâtre) mais aussi sur un plan syntagmatique ou vertical (de l'extérieur du théâtre, dans la pièce jouée par les comédiens dans la mise en scène de Jean-Jacques, à l'intérieur de celui-ci, c'est à dire dans la pièce de Ghelderode lui-même) : « elle se trouvait à l'église tout à l'heure, m'épiant derrière un pilier. Elle m'a suivi »⁹⁸⁴. Son passage de l'extérieur du théâtre à l'intérieur se voit renforcé par un enterrement, dont le motif se reproduit après la mort du comédien. Il avait lieu avant la répétition des comédiens, préfigurant la mort de Renatus, à la fois dans son rôle et dans la réalité, ainsi qu'il le présentait : « au théâtre... [...] j'y mourrai même, un auteur l'a voulu... »⁹⁸⁵. Si les deux plans de l'enterrement s'interpénètrent à travers le personnage de Renatus qui porte en lui la mort (allant de l'église au théâtre et du théâtre au cimetière), c'est parce que le théâtre de Ghelderode a tous les ingrédients de l'ambivalence (entre le monde théâtral et le monde réel). Il définit lui-même cette ambiguïté dans la déclaration de Fagot s'adressant à Renatus : « Votre folie est de tenir pour réelle les illusions théâtrales et de croire illusoire les toutes puissantes réalités »⁹⁸⁶. Dans son œuvre ces ingrédients se révèlent dans « l'alliance réussie entre le féérique et le macabre /car son/ théâtre a lui aussi à voir avec la face ténébreuse de la réalité »⁹⁸⁷. D'ailleurs dans ce jeu de l'illusion trompeuse et de la réalité apparente, Fagot s'avance vers le mannequin de Renatus en lui disant : « je vois que je ne suis pas seul à hanter le théâtre en dehors des heures de services [...] Tout à l'heure je vous surveillais à l'église, où vous vous hallucinez au spectacle des pompes funèbres »⁹⁸⁸. En cela, l'église et l'enterrement sont également devenus théâtraux. En revanche, alors que l'auteur donne l'impression que ces lieux se sont immiscés dans la pièce de Jean-Jacques, l'enterrement théâtral de Renatus deviendra réalité⁹⁸⁹.

Au delà de ces jeux de miroir et du décor même dans *Sortie de l'Acteur* il y a le bâtiment et l'art du théâtre qui se télescopent l'un l'autre dans l'espace de la mort : « ces ténèbres qui

⁹⁸³ p.239

⁹⁸⁴ p.239

⁹⁸⁵ p.231

⁹⁸⁶ p.241

⁹⁸⁷ Hélène Laplace-Claverie, p.103

⁹⁸⁸ p.241

⁹⁸⁹ « Pour Ghelderode, c'est le lieu théâtral lui-même qui est par nature ambivalente. Il ne dispense jamais l'émerveillement sans la terreur, l'attraction sans la répulsion. "J'ai toujours été épouvanté par l'odeur singulière des théâtres, rendez-vous d'angoisse – même des mieux conditionnés !... Mais l'homme s'y dépense et y souffre, nerveusement, s'élève, rayonne et retombe . *C'est une féerie dans un sépulcre*" (lettre du 25 avril 1956 à Gilles Chancrin (citée dans la Revue d'histoire littéraire du théâtre, 1962-II, p.151). C'est nous qui soulignons) »
Hélène Laplace-Claverie, p. 104

m'environnent, c'est un théâtre »⁹⁹⁰. Elle occupe si bien le lieu théâtral, qu'elle devient le maître d'œuvre, tel que Fagot dit le signifie à Jean-Jacques : « vous avez écrit tant de pièces où l'on mourrait plus qu'il est d'usage, où la Mort était le grand manoeuvrier »⁹⁹¹. D'ailleurs, dans le titre déjà, le pouvoir de la mort sur la scène était attesté : le sens du mot « sortie » fait de la mort un lieu, un passage ou un espace qui trouvera son écho dans la dernière réplique de Fagot en réponse au metteur en scène Jean-Jacques : « Oui Fagot... Mais vous le (« splendide firmament ») contempleriez jusqu'à la fin des Temps... Aurez-vous jamais la clé du mystère ? [...] Ignorez-vous que le mystère n'a pas de porte »⁹⁹².

Ici, à travers cette conception théâtrale c'est en fait la symbolique de l'initiation qui en jeu, par l'annonce de la « sortie », et par la clôture de la pièce qui se referme sur la porte (inexistante) de la mort. Edgar Morin va dans ce sens en écrivant que « les rites d'initiations ont de véritables mimes symboliques de la mort et de la naissance [...] Vers la vie nouvelle par la mort » et que « la mort en tant que passage va devenir une initiation »⁹⁹³

Pour conclure sur ce deuxième point de la dramaturgie, les lieux de la mort, du plus vaste au plus intime, du plus concret au plus abstrait, sont nombreux autour des œuvres du corpus. Les théâtres eux-mêmes sont des espaces – architecturaux - ayant un rapport culturel avec la mort quand ils sont d'anciennes chapelles ou églises, comme Le Grand-Guignol à Paris ou la Chapelle des Pénitents Blancs à Avignon. Un rappel qui nous précise au passage un élément demeuré sous silence : ces théâtres, ainsi que de nombreuses salles où les œuvres des deux artistes flamands sont produites, se trouvent en France. Pays renommé de la culture et du spectacle, la France attire naturellement de nombreux artistes de la scène internationale, qu'ils soient auteurs, metteurs en scène, cinéastes, plasticiens etc. Il est vrai que les festivals y sont nombreux, tels ceux de Deauville, de Villesneuve d'Ascq, Avignon, Cannes, Charleville-mézières où Kantor proposa son cricotage⁹⁹⁴, *Une très courte leçon*, à l'Institut International de la marionnette du 16 août au 10 septembre 1988. Concernant les pièces du corpus, *Mademoiselle Jaïre* a par exemple été jouée au Festival d'Arras en 1953 et *L'Histoire des Larmes, Je suis sang, L'Ange de la mort et Another Sleepy Dusty Delta Day* au festival d'Avignon entre 2001 et 2008. Le pays français lui-même n'a aucune particularité en revanche, par rapport à l'espace de la mort, puisque tous les pays sont égaux devant l'impérialisme de la

⁹⁹⁰ p.234

⁹⁹¹ p.246

⁹⁹² p.284

⁹⁹³ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, p. 133

⁹⁹⁴ « un très court spectacle, un essai », <http://theatre-vitez.com/medias/2013/10/dp07-theatre-en-documentaires.pdf>

mort.

Tous les lieux précis du microcosme (le lit, le cercueil...) face aux lieux plus vastes du macrocosme (région, pays...) ont dévoilé les tendances traditionnelles et hyper contemporaines de mort individuelle ou intime, et de morts massives ou planétaires. Aussi, dans ces théâtres, le lieu même du trépas est l'indice d'une mort préparée/ non préparée. D'ailleurs le concept du théâtre est lui-même un espace de la mort, dans la mesure où il décrit et met en scène (éventuellement), ce qui est non représentable et caché à l'heure actuelle tel que Ghelderode le mentionne dans les *Entretiens d'Ostende* : « La mort on nous la cache, mais voyons elle est présente, elle est partout »⁹⁹⁵. D'ailleurs auparavant, le sentiment macabre « était au fond prise de conscience de la présence des morts au milieu des vivants, des corps morts et non plus seulement de l'enveloppe d'une âme immortelle »⁹⁹⁶. À l'heure actuelle, « le culte des morts est un culte du souvenir attaché au corps, à l'apparence corporelle »⁹⁹⁷. De plus, « la mort d'aujourd'hui est devenue une comédie – toujours dramatique – où on joue à celui qui ne sait pas qu'il va mourir »⁹⁹⁸. Il faut dire qu'à présent, la mort se passe très rarement dans l'intimité du foyer familial (dans lequel la connaissance mutuelle des membres entraîne une lucidité instinctive sur les chances de survie d'un malade) : « l'hôpital est devenu le lieu de la mort moderne »⁹⁹⁹ et, dans une absence de vie spirituelle dans de nombreux cas, la mort est niée ou redoutée. Aussi, de façon purement illusoire et inavouable, « c'est pour l'éviter qu'on choisit de ne rien dire au malade ». C'est l'inverse au théâtre. Le fait que la mort y soit jouée implique que son espace, artistique tout au moins, s'agrandisse; par effet de contamination, en allant voir ou en lisant des pièces de théâtre qui traitent de ce sujet, le champ de la conscience possiblement s'agrandit. Chez les deux poètes flamands, comme elle est aussi romanesque et légendaire (avec le pont de Lancelot), mythologique (avec Bruegellande de Nékrostar/ Saturne), théologique (avec le désert de *l'Histoire des Larmes*), les espaces de la mort étudiés occasionnent un décloisonnement dans les genres littéraires, de la même façon que le trépas décloisonne tous les clivages sociaux, politiques, religieux, etc. Ainsi, assumant une nouvelle fois 'l'impérialisme' de la mort, l'étude dramaturgique des lieux a montré que tout type d'espace, intime/ extime, utopique/ dystopique, scénique/ symbolique, terrestre/ universel..., est soumis à la mort, sans qu'elle ne soit pour autant synonyme de fin absolue. Le lieu même d'écriture des auteurs est également, le cas échéant, lieu de la mort¹⁰⁰⁰ dont l'atmosphère et les fragments (motifs

⁹⁹⁵ *Op. Cité*

⁹⁹⁶ Philippe Ariès, *Op. Cit.*, p. 149

⁹⁹⁷ Philippe Ariès, *Op. Cit.*, p. 155

⁹⁹⁸ Philippe Ariès, *Op. Cit.*, p. 172

⁹⁹⁹ Philippe Ariès, *Op. Cit.*, p. 174

¹⁰⁰⁰ Bruges pour Ghelderode (*Mademoiselle..*) ou l'île de Landa Giraavanu pour Fabre (*Requiem...*)

géographiques, architecturaux et médiatiques..) ont imprégné l'écriture des dramaturges. Aussi les effets dramatiques, romanesques et dialogiques chez les écrivains définissent une écriture dite « moderniste » pour Gheldeorde, et postdramatique pour Jan Fabre. Or, ces considérations qui sont d'un ordre diachronique, ne peuvent englober les espaces que cette analyse à montrer perméables à la mort en tout état de cause. Les lieux sembleraient lui appartenir, en révélant d'elle en parallèle des visages inattendus. Ainsi, paradoxalement le terrain de la mort, nécessairement impalpable, doit-il rester un terrain inconnu ?

4 Les temps de la mort

Les espaces de la mort ont empiété sur la dimension temporelle qui, à son tour, pourra aussi empiéter sur la dimension spatiale, comme la nuit par exemple qui appartient aux deux à la fois. Il faut dire que la séparation des deux domaines est purement structurelle et qu'elle permet le traitement d'un ensemble de questions.

Que faut-il entendre par temps de la mort ? Une période historique où la Mort s'illustre mieux qu'à d'autres périodes ? Un instant dramaturgique propice à la mort ? Peut-il y avoir plusieurs temps de la mort ? Le temps n'est-il pas, par définition, un objet de la mort ?

La mort étant intrinsèquement liée au temps, et les théâtres des deux auteurs étant intimement liés à la mort, nul doute que le temps, dans leurs œuvres et dans leurs positionnements théoriques, soit un élément important de la dramaturgie de leurs compositions. Par rapport à leur manière personnelle d'appréhender le temps, ils signifient clairement l'un et l'autre, appartenir à des époques différentes de la leur. Dans *For Intérieur*, Fabre affirme il est vrai: « Je sais que je ne suis pas de mon temps. Quand vous m'avez entendu parlé à mes acteurs et à mes danseurs pendant cette répétition de *L'Histoire des larmes* à laquelle vous avez assisté, je leur ai dit que je voulais voir l'âme espagnole, l'inquisition, le Moyen Âge »¹⁰⁰¹. Quant à Michel de Ghelderode, « il méprise son temps, se sentant le contemporain des gens de la pré-Renaissance [...] Aucun des dramaturges modernes ne s'est accroché avec une telle force et persévérance à une période unique de l'histoire »¹⁰⁰². En effet, « le théâtre de Ghelderode qu'on a dit « hors du temps » et « hors du monde » (Paul Werrie, Introduction au théâtre de Michel de Ghelderode, Bruxelles, La

¹⁰⁰¹ Jan Fabre, *For Intérieur*, p.11

¹⁰⁰² Auréliu Weiss, *Le monde théâtral de Michel de Ghelderode*, p. 16

Nervie, VII-VIII, 1932, p.13) est pour nous bien ancré dans l'histoire »¹⁰⁰³. Il est empreint d'un Moyen Âge esthétisé par une Flandre figée au XVe siècle lors de l'ensablement de Bruges qui fut un port auparavant ; mais ce pays est mythique pour lui, et donc « vivant » à la manière dont Ghelderode lui prête vie: « La Flandre ? Il n'y a pas de Flandre... Tu le sais comme moi. Ou il y en a une spectrale, irréelle, qui n'appartient qu'à notre ordre... »¹⁰⁰⁴. Parallèlement chez Jan Fabre, le temps est soumis aux exigences anatomiques, épistémologiques du corps et de ses limites : un corps que le Moyen Âge se mit à disséquer pour favoriser la connaissance, la médecine et la santé. Mais son théâtre est aussi celui de l'histoire contemporaine, ainsi que la Voix de l'Histoire en particulier le situe, et celui de la mythologie.

Dans tous les cas le traitement du temps, dans les œuvres des deux poètes, correspond à un élément dramaturgique imposant. Comme pour le chapitre concernant l'espace de la mort, le temps de la mort pourrait être découpé selon plusieurs catégories : le temps théâtral (temps réel et durée de la pièce), le temps dramaturgique (longueur du drame/ durée de l'action), le temps historique (époque de l'action/ période ancienne ou actuelle). De nouveau, ce découpage est proche de celui de Christian Biet notamment : « d'un côté le temps de la séance et le temps de la production théâtrale, le *temps scénique* (temps du jeu ou de la représentation) et, de l'autre, le *temps dramatique* ou le temps de la fiction »¹⁰⁰⁵. Or, cette fois, contrairement à la partie précédente sur l'espace, les catégories du temps ne sont pas divisées selon le temps dramatique, le temps théâtral, le temps historique etc. Elles sont divisées par thèmes ou périodes. Effectivement, après le premier point sur un aperçu théorique du temps théâtral, le temps de l'histoire, le temps cyclique, le temps idéal pour mourir, le temps du quotidien et celui du présent, le temps de la nuit, puis le temps prophétique et apocalyptique, tracent les grandes lignes de ces rubriques. Symétriquement à un espace utopique, l'idée d'un temps uchronique, sera évoquée même si se pose la question suivante: ces deux termes ne sont-ils pas antagonistes ? Les motifs de ce dernier thème sont exploités ça et là en tant que sous thèmes.

4.1 Aperçus historique et théorique du temps théâtral. Les œuvres des dramaturges flamands sont-elles situées dans des théories de la temporalité ?

¹⁰⁰³ Estelle Trépanier, *L'Espagne dans le théâtre de Michel de Ghelderode*, p.231

¹⁰⁰⁴ Roland Beyen, *Ghelderode ou la hantise du masque*, p.441

¹⁰⁰⁵ Biet p. 412

La question du temps au théâtre englobe de nombreux paramètres, et à plus forte raison quand il s'agit de la théâtralité de la mort. La mort ne peut en effet se dissocier de la notion de temps, même si, d'après Feuerbach « la mort ne limite pas la vie », dans le sens où, pour le philosophe, quand « la mort s'oppose à la vie en lui imposant une limite dans le temps », c'est au titre d' « une illusion que dissipe la vérité épicurienne : la mort n'est rien »¹⁰⁰⁶. La question de l'illusion étant rebattue dans le cadre du théâtre, l'illusion du temps est de ce fait longtemps resté essentielle ; elle est surtout restée contrainte par la règle des trois unités dès la Renaissance :

Observées dans certaines tragédies du XVI^e siècle, les unités d'action, de temps et de lieu sont posées comme règle par Jean de La Taille (1572), sous l'influence de la *Poétique* de Castelvetro (1570), qui emprunte les deux premières à Aristote. [...] Chacune des unités a dû d'ailleurs s'imposer pour son compte, celle de lieu étant la plus tardivement définie. [...] L'unité de temps — une « révolution de soleil » (Aristote) — donne lieu à des interprétations variables : douze ou vingt-quatre heures, ou un peu plus, jusqu'à trente pour Corneille en 1660 encore. On l'introduit au nom de la « vraisemblance », entendons l'illusion dramatique. Par suite, certains souhaitent réduire le temps fictif aux trois heures réelles de la représentation.¹⁰⁰⁷

Controversée dès le XVII^e, puisque « le théâtre baroque fait triompher l'irrégularité dans la tragi-comédie, la pastorale et même la tragédie »¹⁰⁰⁸, il va sans dire que cette règle n'a plus cours au XX^e siècle, notamment depuis les théories brechtiennes privilégiant « la coupure à tous niveaux, logiques ou temporels »¹⁰⁰⁹. Ceci est valable pour les auteurs qui nous intéressent : l'unité de temps ne s'applique plus en effet à un Ghelderode annonçant que sa *Tragédie pour le music-hall en un acte et trois épisodes* se déroule au seizième et au vingtième siècle, *simultanément*¹⁰¹⁰, ni à un Jan Fabre affirmant, par l'intermédiaire de son personnage anonyme, que « nous sommes en 2001 après Jésus-Christ et /que / nous vivons toujours au Moyen Âge »¹⁰¹¹.

Au delà de ces aspects théoriques, il existe aussi des aspects purement pratiques concernant le temps au théâtre, d'un point de vue social ou sociétal. Au théâtre il y a en effet un accord

¹⁰⁰⁶ Patrick Dupouey, *La mort*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p.105

¹⁰⁰⁷ Jean Marmier, « Unités, Règles des trois », *Histoire littéraire*
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/regle-des-trois-unites-histoire-litteraire/>

¹⁰⁰⁸ *Ib.*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/regle-des-trois-unites-histoire-litteraire/>

¹⁰⁰⁹ Lehmann, p. 258

¹⁰¹⁰ *La Mort du Docteur Faust*, p.212

¹⁰¹¹ *Je Suis sang*, p.11, 16, 21

préalable concernant la situation temporelle au moment de la représentation pour que le public et la création théâtrale se rejoignent: « l'heure et la date auxquelles ils se rencontrent est donc une affaire sociale réglée par la coutume et souvent validée par une institution »¹⁰¹². Ces rencontres concernent également les comédiens, le metteur en scène, les techniciens, costumiers etc. Elles sont aussi réglées suivant la cadence des répétitions, calquées sur les conventions de la « marche temporelle » des événements et des programmes ; contrairement aux comédiens de la troupe de Jean-Jacques, dans *Sortie de l'acteur* : ils arrivent en retard à la répétition, mais il sont pardonnables car ils étaient à un enterrement. Les conventions ayant contribué à fixer des horaires pour les séances de théâtre, trouvent leurs origines, entre autre, au XVIe: « Après l'interdiction des mystères (1548), il fallut veiller à ce que le théâtre ne concurrence pas les nombreux offices religieux, ce qui a déterminé les horaires d'ouverture des théâtres »¹⁰¹³. Il est vrai que les enseignements du culte et ceux de la culture (ou ce qui devint ensuite la culture telle qu'on la conçoit depuis la deuxième moitié du XX^e siècle¹⁰¹⁴) ont été en concurrence, ainsi que l'illustre parfaitement le dernier film de Ken Loach, *Jimmy's Hall*¹⁰¹⁵. De plus, le temps « passé » ainsi au théâtre n'est pas le même que celui de l'œuvre. Dans la salle, pour le public, il s'agit en effet « du temps collectif d'un certain nombre de sujets [...] de sorte que, dans la représentation, une réalité corporelle, sensorielle de l'expérience du temps et une réalité mentale [...] s'imbriquent, inséparables l'une de l'autre »¹⁰¹⁶. Généralement, ce temps partagé, a pu suivre des durées plus ou moins conventionnelles dans le théâtre occidental, allant, pour la plupart des cas de une heure à trois heures, à quelques exceptions près, comme la représentation du *Soulier de Satin* de Claudel dont la durée intégrale est de onze heures. Quand la durée est si exceptionnelle, c'est parce que, si le spectateur vient au théâtre « ce n'est certainement pas [...] pour vivre un temps qui serait le sien »¹⁰¹⁷. Or, dans le théâtre postdramatique, l'énergie et la notion d'expérience, modifient quelque peu ces données ; par exemple, la pièce *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* de Fabre dont la représentation est de huit heures au total, calque sa longueur sur celle d'une journée de travail. Le public, au cours d'une telle représentation entre et sort de la salle de spectacle à loisir, pour s'approprier le temps de la pièce selon un rythme personnel. Dans cette performance, « le public assiste à une mise à exécution d'actions simples

¹⁰¹² Biet, p.403

¹⁰¹³ Biet, p.403

¹⁰¹⁴ En tant que l'ensemble des structures sociales, religieuses.. et des manifestations intellectuelles, artistiques qui caractérisent une société - En 1952 Alfred Kroeberg et Clyde Kluckhohn ont rédigé une liste de plus de 150 définitions différentes du mot *culture* dans leur livre *Culture: a critical review of concepts and definitions*

¹⁰¹⁵ Jimmy Galton (personnage historique), intellectuel de souche populaire, s'oppose à la culture dominante et cléricale voire colonisatrice dans l'Irlande des années 30

¹⁰¹⁶ Lehmann, p. 248

¹⁰¹⁷ Biet, p.413

accomplies en temps réel (transporter des sièges, courir, se raser, fumer...) [...] le temps est un élément d'une importance fondamentale, tant pour les acteurs que pour les spectateurs »¹⁰¹⁸. Pour Jan Fabre et pour de nombreux artistes du théâtre postdramatique, le temps devient un matériau de travail : si « la *durée* rendue à la conscience constitue le premier facteur d'importance de la déformation du temps dans l'expérience théâtrale contemporaine »¹⁰¹⁹, c'est parce que « le théâtre prend les traits d'une culture cinématique ; il se fait *sculpture-temps* »¹⁰²⁰. À titre d'illustration l'on peut citer Robert Wilson ayant développé un « théâtre de la lenteur », ou le plasticien Christian Marclay, ayant réalisé le film *The Clock*¹⁰²¹ en 2010. Si, de façon lointaine et humoristique, ce film renoue avec l'unité de temps au théâtre, nous savons, qu'au début du XX^e siècle, le septième art a contribué à émanciper la scène théâtrale de son déroulement chronologique. Le cinéma, avec ses procédés du flash-back, du montage et truquages permettant les insertions d'éléments et d'événements « étrangers » à la chronologie usuelle, a influencé le théâtre, en matière de représentation dans telle ou telle dimension temporelle.

Ces considérations rapides sur le contexte théorique et historique de création, montrent que les œuvres du plasticien sont facilement situées, une fois de plus, dans les conceptions postdramatiques du théâtre ; même si, « l'œuvre de Jan Fabre se déroule dans un univers médiéval, un monde d'avant la fracture romantique engendrée par Faust »¹⁰²², la relation au temps de l'artiste comporte une ambiguïté : sa production est en même temps typiquement contemporaine sur le plan esthétique et ancrée dans le passé sur le plan littéraire et chorégraphique. En revanche les pièces de Ghelderode, avec leurs caractéristiques si personnelles et inattendues, sont difficiles à classer. Elles subissent pourtant des influences repérables :

Ghelderode doit à Camille Poupeye de s'initier à l'expressionnisme allemand. Il semble avoir connaissance des premières créations théâtrales du Cocteau¹⁰²³. Il n'ignore pas non plus les nouvelles expériences russes touchant à la mise en scène, notamment constructiviste de Meyerhold. Sous ces diverses influences se dessine une nouvelle manière ghelderodienne que nous appelons la manière « moderniste »¹⁰²⁴.

Cette période concerne notamment ses œuvres de 1925 à 1931, avec *Sortie de l'Acteur* en fin de

¹⁰¹⁸ Giulio Boato, thèse de master, soutenue à l'université de Bologne, octobre 2012, p.21-22

¹⁰¹⁹ Lehmann, p.253

¹⁰²⁰ *Ib.*, p.253

¹⁰²¹ Récompensé par le Lion d'or du meilleur artiste à la Biennale de Venise 2011, ce film qui dure 24 heures, fait la compilation de milliers de séquences de films dans lesquelles apparaissent toujours une montre, un réveil, une horloge, une pendule ou un extrait de dialogue indiquant une heure précise. Du fait qu'il est projeté en synchronicité avec l'heure réelle, l'heure indiquée dans une image du film *The Clock* est la même que celle indiquée sur la montre d'un spectateur.

¹⁰²² Stefan Hertmans, *L'Ange de la métamorphose*, Paris, L'Arche, 2003, p.32

¹⁰²³ Lui-même influencé par le cinéma, précision personnelle.

¹⁰²⁴ Jacqueline Blancart-Cassou, le Rire de Michel de Ghelderode, p.77

liste. Si ces considérations touchent aux domaines de l'esthétique, elles montrent néanmoins que, en dépit d'une période foisonnante sur le plan de la création artistique, Ghelderode reste attaché à une représentation temporelle qui lui est propre - hors du temps - tout en ayant déjà pris le pouls de la création artistique et contemporaine à sa production. Paradoxalement il accorde quelquefois de l'importance à diverses dimensions temporelles, et demeure le dramaturge « moderniste » de son époque, tout en cultivant sa qualité de poète percevant le monde sous ses visions divinatoires:

Pour le lecteur hâtif, Ghelderode se projette désespérément dans le passé ; mais à l'expérience, ce grabataire muré dans les reliques de l'histoire, révélait une connaissance aiguë des recherches contemporaines. Cette connaissance s'accompagnait [...] d'inquiétude pour l'avenir des hommes. Ghelderode aimait volontiers à dire de lui qu'il était « visionnaire » /../ Visionnaire par sa faculté de capter les palpitations du passé, et plus encore par ses prémonitions, son sens du futur (mais il est sans doute naïf d'opposer le Passé au Futur, il n'y a qu'un Temps et le vrai poète y vit)¹⁰²⁵.

Toutes ces remarques préliminaires attestent des niveaux temporels qui environnent la création théâtrale : le temps du « rendez-vous » entre les comédiens et les spectateurs lors de la représentation, et le temps de création qui devient, dans la critique théâtrale, « la période de création », embrassant une œuvre et son auteur. Par rapport à la théâtralité de la mort, une position démiurgique pourrait convenir à Jan Fabre qui travaille avec la plasticité du temps, et une position prophétique pourrait convenir à Ghelderode. Le démiurge et le prophète ne trouveront-ils pas une communauté de territoire à travers le temps de la mort ? Les deux termes pourraient-ils être synonyme à travers ces théâtralités ? Le temps de la mort n'est-il pas dans tous les cas prémonitoire par hasard ou par nécessité ? Le temps ou les temps de la mort exprimé(s) à travers l'écriture et la scène des deux auteurs flamands n'est-il pas dans une logique adéquation par rapport à l'espace ? À présent l'étude des extraits du corpus - admettant des hypothèses, des réflexions et des pistes d'analyses sur ces questions – s'organise autour des thématiques du temps et des temps de la mort : pour commencer les temps historiques - du Moyen Âge , de la Renaissance et de la période contemporaine donnant lieu à un temps des mémoires - ; ensuite le temps cyclique, le temps du quotidien et du présent, le temps de la nuit, des présages et de l'Apocalypse seront examinés. Certaines de ces rubriques sont davantage ou exclusivement consacrées à l'un des deux dramaturges, et d'autres observent de concert les productions des deux.

¹⁰²⁵ André Reybaz, *Têtes d'affiche*, Paris, La table ronde, 1975, p.58

4.2 Les temps historiques : Moyen Âge, Renaissance, période contemporaine

Le Moyen Âge et les périodes historiques donnent lieu à une réflexion sur le corps, notamment lorsqu'elles sont anthropomorphisées ou personnifiées chez Jan Fabre. Chez Ghelderode, elles garantissent une esthétique de la mort, dans la mesure où le passé convoqué fait revivre un monde en sommeil ou endormi, pour ne pas dire mort-vivant.

La dramaturgie du temps passe par le corps en effet chez Jan Fabre. Les périodes historiques sont des catégories intellectuelles plus ou moins figées, mais le corps est soumis aux métamorphoses de l'histoire et du temps que son théâtre utilise en tant que matériau plastique et philosophique. Chez Ghelderode, le Moyen Âge reste sous l'emprise d'une imagerie qui se définit davantage d'un point de vue esthétique et symbolique. D'autres périodes chez lui sont également caractérisées dans des extraits du corpus. En ce qui concerne, la période contemporaine, la Voix de l'Histoire occupe le premier rang.

4.2.1 Le Moyen Âge mystique ou scientifique ?

Cette question, en particulier dans le corpus fabrien, touche aux positionnements de la médecine face au corps humain. Au Moyen Âge « Le respect du corps retarda longtemps les pratiques de la dissection : « Les premières dissections apparaissent dans l'enseignement médical dans le premier quart du XIII^e siècle à Bologne, vers 1340 à Montpellier et en 1407 à Paris »¹⁰²⁶, alors que les théâtres anatomiques disparus depuis l'Antiquité, réapparaissent vers 1550 à Salamanque et à Leyde entre autre. Les dissections du corps humain sont importantes car elles ont permis de grands progrès anatomiques dépassant les travaux de Galien¹⁰²⁷, et trouvant une plus noble expression dans ceux de Vésale¹⁰²⁸ et sa Fabrica¹⁰²⁹, *De humani corporis fabrica*

¹⁰²⁶ LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, Seuil, 2003, p.131

¹⁰²⁷ Etudie Philosophie, astronomie, astrologie, athématiques, médecine, il est Né en 129 à Pergame en Mysie (actuelle Turquie) il commence ses études de médecine à 17 ans car Asclépios lui était apparu en rêve. Il sert pendant quatre ans au Temple d'Asclépios comme thérapeute ou associé. Médecin de l'école des gladiateurs, il a l'occasion de soigner de nombreuses plaies qu'il appelait « fenêtre sur le corps ». Ilo devint le médecin de Marc Aurèle et de Commode, a également soigné Septime Severe. Il est considéré comme le père de la pharmacie. Les docteurs à l'heure actuelle prête serment sur le serment de Galien (Wikipédia, 10.10.11)

¹⁰²⁸ anatomiste, médecin brabançon, né à Bruxelles le 31 décembre 1514, mort le 15 octobre 1564 dans l'île de Zante en Grèce (Wikipédia du 06.10.11)

¹⁰²⁹ *La Fabrica* (Wikipédia du 06.10.11) œuvre monumentale de 700 pages en 7 volumes est publiée à Bâle après quatre ans de travaux incessants, illustrée par les dessins d'un élève du Titien, Jan Van Calcar, est une œuvre riche et

libri. En observant le sens du mot latin *fabrica* (n.f. structure, fabrique, composition, œuvre, travail d'une matière, construction ; l'art de travailler l'airain, atelier, forge), l'on s'aperçoit que ce terme est plus ou moins proche du sens que Jan Fabre donne à son travail avec les corps de ses comédiens danseurs, « objets » de ses productions théâtrales. Un ouvrage de Jean-Marie Pradier s'intitule d'ailleurs, *La scène et la fabrique des corps*. La préoccupation du plasticien quant à la santé dans son théâtre trouvera justement des échos dans cet ouvrage.

Pour le corpus fabrien, ce Moyen Âge se manifeste dans *L'Ange de la mort*, avec la vidéo du Musée anatomique de Montpellier. L'installation-performance semble être l'écho d'une œuvre précédente dans laquelle un personnage se transforme en un médecin/ patient médiéval : « je me refais/ à nouveau/ moyen-âgeux/ Je suis un chirurgien barbier/ comme jadis/ comme maintenant/ Un autodidacte/ Je m'incise/ jusqu'à redevenir/ moyen-âgeux »¹⁰³⁰

Ainsi les temps historiques caractérisent des personnages se métamorphosant, au point qu'ils deviennent des personnages de l'Histoire, eux-mêmes témoins des transformations, des essais, des recherches sur le corps. Inversement, les périodes de l'Histoire se métamorphosent en personnages. En effet, le Moyen Âge est vu comme un personnage imaginaire : « Mère Moyen Âge a des centaines d'années/ de retard/ Elle attend ses règles, que ça coule à flots »¹⁰³¹. De plus, les périodes historiques ont les capacités sensorielles de l'homme, et par conséquent la possibilité de réfléchir à la condition de l'homme :

Et on nous enseigne/ ce qu'interdisent la loi et la coutume : que notre sueur/ notre pisse/ et nos larmes/ sont dangereuses/ et ne doivent pas être vues/ L'œil de la Renaissance/ ne peut-il concevoir cela ? / Tant que la Raison se fait encore attendre/ le Moyen Âge/ pourrait peut-être écouter/ en silence l'eau/ que nous recevons/ et que nous rendons à la vie.¹⁰³²

Enfin, dans une vision prophétique, concernant une période eschatologique, pour un personnage de Jan Fabre, « La terre sera une Jérusalem/ une destination finale du corps »¹⁰³³. Ici la dimension de l'espace rejoint celle du temps à travers la personnification suggérée de l'espace-temps, et surtout la dimension corporelle de l'homme. Comme le temps est celui du corps, et comme les périodes historiques sont telles des personnages ayant un corps, le temps est malléable, il semble mortel, métamorphosé ainsi que la chair et les organes. Cependant, les

novatrice, dénonçant quelques 200 erreurs de Galien. Son œuvre est dédiée à Charles Quint dont il était le médecin ; avec Ambroise Paré il est également intervenu auprès de Henri II blessé à l'œil dans le tournoi des Tournelles. Il pratiquait la dissection de corps humains. Son pèlerinage à Jérusalem aurait été ordonné par l'Inquisition.

¹⁰³⁰ *Je suis sang*, p.25

¹⁰³¹ *Je suis sang*, p.21

¹⁰³² *L'Histoire des larmes*, p.15

¹⁰³³ *Op. cité, Je suis sang*, p.23

périodes suivantes ne sont pas orientées vers l'intègre sauvegarde ou le découpage du corps humain ; un 'débat' que l'histoire des morts¹⁰³⁴ et l'étude du personnage le Chinois condamné à mort avait déjà évoqué. Elles sont davantage tournées vers une dimension esthétique des époques, comme pour la Renaissance et le XVII^e siècle, ou vers une historicité propre aux morts massives pour la période contemporaine.

4.2.2 La Renaissance

Dans la dramaturgie de Ghelderode, les précisions attenantes à cette période historique concernent plus particulièrement les éléments scénographiques. C'est le cas dans la chambre du Docteur Faust où l' « *on est au XVI^e siècle, avec de cette époque, les résonances, couleurs, aspects* »¹⁰³⁵

En dehors de la didascalie d'ouverture, Faust lui-même signifie son appartenance à la période de la Renaissance par une date précise : « Je suis le docteur Faust, professeur à l'université, auteurs d'ouvrages savants qui parurent à Leyde, il y a quelques années, en 1547 exactement »¹⁰³⁶

Cette date figure dans la *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, Volume 12* et concerne *In tres libris Galant' de temperamentis et unum de inæquali temperie, commentant' quatuor*, ou même *In artem Galeni clarissimi commentarii*, dans la *Biographie du royaume des Pays-Bas, ancienne et moderne, Volume 1*¹⁰³⁷. L'auteur mêle ainsi le réel au fictif, comme il mêle la période de la Renaissance à la période contemporaine dans sa pièce *La Mort du Docteur Faust*. D'ailleurs « Ghelderode se trouve à l'exact point de rencontre des temps, il est le voyageur immobile qui, d'un bond, se trouve authentiquement au XVI^e siècle qui, s'y meut comme le ferait un homme de cette époque »¹⁰³⁸. Ici ressort pour le poète, le sentiment d'appartenance à une époque différente de la sienne, comme s'il était lui-même un revenant du passé.

Le XVII^e siècle peut aussi figurer dans la situation dramaturgique de ses œuvres, de façon à ce qu'un aspect plus précis du passé donne le cadre à sa « farce » : « autrefois, mais pour mieux dire en un XVII^e siècle de grand style pictural »¹⁰³⁹. Le temps fictionnel et esthétique dont il est

¹⁰³⁴ 2.3.1

¹⁰³⁵ *La Mort du Docteur Faust*, p. 214

¹⁰³⁶ *La mort du Docteur Faust*, p.232

¹⁰³⁷ <http://books.google.fr/books?>

[id=3GpHAAAAYAAJ&pg=PA301&lpg=PA301&dq=leyde+1547&source=bl&ots=Ti5tS-cYRy&sig=NoNmkzo_14UBLYWtOmdQiBZ6ivY&hl=fr&sa=X&ei=vIIDVK-nAdOR0QXblYDwBQ&ved=0CCwQ6AEwBw#v=onepage&q=leyde%201547&f=false](http://books.google.fr/books?id=3GpHAAAAYAAJ&pg=PA301&lpg=PA301&dq=leyde+1547&source=bl&ots=Ti5tS-cYRy&sig=NoNmkzo_14UBLYWtOmdQiBZ6ivY&hl=fr&sa=X&ei=vIIDVK-nAdOR0QXblYDwBQ&ved=0CCwQ6AEwBw#v=onepage&q=leyde%201547&f=false)

¹⁰³⁸ Jean Stevo, *Office des ténèbres pour Michel de Ghelderode*, Bruxelles, André de Rache éditeur, 1972, p.12

¹⁰³⁹ *La Farce des ténébreux*, p.213

question est figé par sa nature picturale, mais le carnaval, à la fin de cette œuvre, redonne vie et mouvement à ce cadre temporel illusoirement arrêté.

4.2.3 La période contemporaine

L'Histoire contemporaine est convoquée à travers l'un des personnages épicisé, La voix de l'Histoire annonçant, dans des langues diverses (anglais, italien, français), des événements de la chronique internationale. Chronique funeste le plus souvent, accompagnée de dates précises dans tous les cas, elle semble indiquée en cela, sur le fil du temps, une cassure caractérisée à un moment donné: *8 décembre 1980* la mort de John Lennon¹⁰⁴⁰, *9 mai 1993* l'attaque du Pape Jean-Paul II¹⁰⁴¹, *15 avril - 4 juin* le massacre des manifestants à Tian An Men en Chine¹⁰⁴², *9 février 2006* le traitement de 75 000 Africains sur les 4 millions atteints du sida¹⁰⁴³, le *11 septembre 2001*¹⁰⁴⁴, *22 février 1997* une annonce au sujet du clonage¹⁰⁴⁵, *1967-1994* Kurt Cobain¹⁰⁴⁶ et les conditions de sa mort (drogue et suicide), *17 septembre 2001* la réouverture de *Wall Street* après la catastrophe¹⁰⁴⁷, *11 février 1990* la fin de l'*Apartheid*¹⁰⁴⁸. Mis à part pour ce dernier épisode, qui n'est pourtant pas sans rappeler des massacres antérieurs, ces funestes titres de journaux font la rubrique nécrologique à l'échelon mondial, dans un anonymat que la mort ne saurait ignorer ; c'est à dire que la Mort emporte aveuglement des milliers d'individus, dans des morts collectives ou des génocides rappelant à la fois la fragilité de l'homme et la fracture du temps tout aussi fragile que les victimes des fléaux et catastrophes. Toutes ces déclarations, dans l'ensemble, touchent au monde occidental et en particulier à l'univers états-unien. Les deux exceptions concernent le massacre en Chine et le sida qui touche davantage le continent africain. Or, avec l'industrie pharmaceutique la plus rentable à l'échelon planétaire (que la propagation du virus face aux manques de soins peut évoquer) et le trafic d'organes favorisant l'économie chinoise, ces deux dates échappant au monde occidental, y sont pourtant reliées par la voie du capitalisme. En effet d'un côté, la propagation du virus face aux manques de soins peut évoquer, paradoxalement, la haute rentabilité de l'industrie pharmaceutique à l'échelon planétaire ; d'un autre, les génocides en Chine peuvent rappeler que d'autres massacres, pour le trafic d'organes,

¹⁰⁴⁰ *Requiem* p.16

¹⁰⁴¹ *Ib.*, 20

¹⁰⁴² *Ib.*, p.44

¹⁰⁴³ *Ib.*, p.38

¹⁰⁴⁴ *Ib.*, p.48

¹⁰⁴⁵ *Ib.*, p.60

¹⁰⁴⁶ *Ib.*, p.56

¹⁰⁴⁷ *Ib.*, p.54

¹⁰⁴⁸ *Ib.*, p.70

sont profitables à l'économie. Devant ce capitalisme ainsi mondialisé et ces catastrophes naturelles et imparables, les morts innombrables situées à des périodes aussi récentes, suggèrent que, en dépit de sa technologie avancée, de son intelligence et de son pouvoir financier, l'homme demeure aussi fragile au XXI siècle qu'à la période où les messes des morts, *Requiem*, ont été créées, soit dès le IV^e siècle.

Cependant, à deux reprises les annonces de la Voix ne sont pas datées : d'une part au moment où Jeff Koons déclare que ses « basketball » sont gonflables et rappellent que l'homme doit respirer ; s'ils sont dégonflés c'est un symbole de mort¹⁰⁴⁹. D'autre part Joseph Beuys parle de la compréhension anthropologique de ses « êtres sculptures » relié(e)s au corps social¹⁰⁵⁰. Les deux artistes, Koons et Beuys, s'expriment au sujet de la vie, et de la vie collective à travers leurs œuvres ; la force de vie que leurs créations et leurs paroles sous entendent est celle de l'art à travers notamment le mouvement *Fluxus* dont le propos, succinctement, est la liberté de créer appartenant à tout un chacun indépendamment de la notion de classe sociale. Prononcées sans indication temporelle et donc situées en dehors du temps, contrairement aux autres déclarations de la Voix, les paroles de ces artistes rappelleraient-elles que la vie est absolue, qu'elle perpétue son énergie au delà de la mort, par l'intermédiaire de l'art et de la société des hommes, créateurs s'ils souhaitent l'être ?

Dans tous les cas la Voix de l'histoire, à l'exemple des œuvres d'art, en appelle à un certain devoir de mémoire, selon le procédé dramaturgique du théâtre documentaire, basé sur l'authenticité des sources utilisées. L'archivage peut être dialectisé¹⁰⁵¹ par cette voix, semblant ici diffuser le flash d'information d'un poste radio, et par le jeu scénique des acteurs. Leurs échanges ou leurs monologues entrent en effet en résonance avec le devoir de mémoire (suscité par la Voix), dans la mesure où ils convoquent également de multiples mémoires :

- mémoire funéraire et bouffonne: « La culture funéraire était raide morte je lui ai insufflé une vie nouvelle »¹⁰⁵²

- mémoire religieuse : « Jésus a souffert à notre place »¹⁰⁵³ (sous l'allure d'une mémoire religieuse il s'agit ici davantage d'une mémoire sociale et culturelle liée à l'inconscient collectif et psychanalytique en raison de la culpa qui s'y rattache, et qui est immédiatement remise en cause).

- mémoire scientifique avec le personnage de L'Entomologiste

¹⁰⁴⁹ *It's an inflatable, it relates to our human experience – to be alive we have to breathe – it's inflated so if the ball would be deflated, it would be a symbol of death.* p.62

¹⁰⁵⁰ *Anthropological understanding of sculpture being related to the social body,* p. 74

¹⁰⁵¹ Sarrazac Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain,* p.220

¹⁰⁵² Jan Fabre, *Requiem pour une métamorphose,* L'Arche 2008, p. 52

¹⁰⁵³ *Ibidem* p. 61

- mémoire symbolique et poétique: « Je veillais à ce que dans sa maison tous les deux jours les bouquets de tulipes noires et de thym – symbole de confiance en l’amour et de courage – soient renouvelés et disposés à leur juste place »¹⁰⁵⁴

- mémoire onirique : « Quand nous rêvons de la mort, impossible de ne pas en rire »¹⁰⁵⁵

- mémoire référentielle et culturelle: « notre corps est notre tombe »¹⁰⁵⁶ (référence à Platon), « les jours fastes »¹⁰⁵⁷ (référence à Ovide)

- mémoire traditionnelle et populaire : « À la Toussaint au Jour des Morts »¹⁰⁵⁸

- mémoire historique : faisant écho à la Voix de l'Histoire, « L’histoire du soldat allemand »¹⁰⁵⁹, et Hitler¹⁰⁶⁰, qui sont cités dans des histoires drôles, défient la tendance révisionniste de la deuxième moitié du XX^e siècle. L'ensemble de ces mémoires se recoupe entre les domaines de l'intime et du social, de l'individuel et du collectif.

Mais les mémoires évoquées, de par la nature des énoncés (épiques, mis en abîme, dialogiques, allégoriques...), sont d'ordre savant ou populaire. Les références religieuses et littéraires appartenant au passé livresque sont connotées « culture dominante » et les histoires drôles appartenant à la période actuelle et orale¹⁰⁶¹ sont connotées « culture populaire ».

Avec les paradoxes, les antagonismes et l'esthétique postmoderne de l'ensemble de ces mémoires, l'on peut ainsi s'interroger : avec les morts qu'elles retracent, conduisent-elles à l'effacement ou la réactivation du temps qui estompe le souvenir du passé et les traces des vies passées? Entraînent-elles une contamination des divers plans dramaturgiques (temps du rêve, de l'Histoire etc.) au même titre que la contamination des divers plans diététiques ? Le télescopage de l'espace convoqué (par la simultanéité de l'Orient et de l'Occident tel que « l'épique dans le postdramatique l'a montré¹⁰⁶²) est-il à l'image de ce télescopage dans le temps historique (le passé) et le temps dramaturgique (le présent) ?

Ce premier point a dégagé des périodes inscrites sur un axe syntagmatique, qui retrace ainsi une conception linéaire du temps. Par contraste, nous allons à présent observer le thème du temps cyclique de la mort dans le corpus des deux poètes.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem* p.34

¹⁰⁵⁵ *Ibidem* p.22

¹⁰⁵⁶ *Ibidem* p.30

¹⁰⁵⁷ *Ibidem* p.20

¹⁰⁵⁸ *Ibidem* p.20

¹⁰⁵⁹ *Ibidem* p.21

¹⁰⁶⁰ *Ibidem* p.29

¹⁰⁶¹ Par exemple, Hitler veut se convertir au judaïsme alors qu'il est condamné à mort, de façon à ce qu'un juif de plus disparaisse. *Requiem* p. 28-29

¹⁰⁶² Littérature de la mort : 5.1.1 Le dialogue et le drame : théâtre dramatique chez Ghelderode – Le dialogue ou le drame : théâtre postdramatique chez Jan Fabre

4.3 Les temps cycliques sont-ils ceux de la répétition ?

Que faut-il entendre par temps cyclique ? Pour les artistes flamands le temps cyclique suit un schéma circulaire, dans le sens où un retour sur soi-même est opéré : « nous rions de nous-mêmes et nous rions éternellement »¹⁰⁶³ pour le Chevalier du désespoir et « je veux mourir car j'étais mort »¹⁰⁶⁴ pour Le Grand macabre. Cette disposition est possible soit parce qu'elle est celle de la marche des astres supposant une révolution (circulaire), soit parce qu'elle est en dehors du schéma linéaire rejoignant la notion d'éternité. Enfin, le temps rotatif entraîne également une sorte de cercle vicieux dont on peut définir des aspects tragiques et grotesques selon les poètes.

4.3.1 Le temps de la vie limité par la mort est-il soumis au cycle de la terre en parallèle à un cycle temporel du corps ?

Le corps n'est pas acteur de sa vie dans *Mademoiselle Jaïre* car c'est la vie qui prend possession de lui. Le soleil et la conception romantique du temps se combinent ici chez Ghelderode, dans le sens où la vie passe comme le temps, mais revient comme le soleil, à travers le corps qui semble devenu le terrain de la vie - faisant de la terre, comme chez Jan Fabre un être anthropomorphe et de l'homme un être planétaire - : « C'est la vie qui revient, qui cherche son chemin dans ce pauvre corps »¹⁰⁶⁵; comme c'est la mère de Blandine qui prononce cette phrase, elle évoque d'autant plus l'éternel retour de la naissance, étant donné que la maternité est garante du cycle générationnel. Même si l'épouse Jaïre est une mère 'ratée', elle reste la mère de Blandine. Si sa fille transporte aussi la même chaîne de la fertilité («C'est un rêve de femme [...] je réchauffais un œuf dans mes paumes »¹⁰⁶⁶) une forme de masculinité pourtant s'empare d'elle : on a l'impression que Blandine est devenue le temps lui-même et l'Inconnu une Terre à laquelle se rattacher, autour de laquelle tourner ; elle lui dit : « tu sens bon la terre humide »¹⁰⁶⁷, comme si les rôles s'étaient inversés entre l'homme et la femme, dans un principe junguien qui fait de la femme une terre(espace) et de l'homme un soleil (temps). Pourtant, l'Inconnu a préalablement les attributs du temps lui-même avec le cours concentrique

¹⁰⁶³ *L'Histoire des larmes*, p.41

¹⁰⁶⁴ *La Balade*, p.121

¹⁰⁶⁵ *Mademoiselle*, p.243

¹⁰⁶⁶ p.239

¹⁰⁶⁷ p.238

de son rythme que la marche du personnage représente : « Ta route tournait toujours et les cercles de ta marche se faisaient plus étroits »¹⁰⁶⁸. La jeune fille en avait d'ailleurs la prescience quand elle affirme « il y a longtemps que t'écoutes en marche »¹⁰⁶⁹. Cela contraire, une fois de plus, le schéma linéaire du temps (suivant le système du « passé/ présent/ futur » sans variation de cadence), puisqu'elle avait déjà accès au futur dans le passé. Mais les deux personnages vont alors se rejoindre dans la mort et dans la terre car l'Inconnu annonce à Blandine qu'ils mourront l'un et l'autre bientôt, qu'il vient de cette même planète et qu'elle est encore la leur¹⁰⁷⁰. Au début de l'acte suivant, alors que Blandine a eu la révélation de sa mort « véritable » grâce à l'Inconnu, l'auteur précise un recommencement temporel dans sa didascalie d'introduction à ce dernier acte : « *Cour intérieure, comme au début* »¹⁰⁷¹. L'importance de ce « comme au début » vérifié dans la première didascalie du premier acte (« *Cour intérieure* »¹⁰⁷²) mesure la qualité du retour que la circularité du temps dramaturgique et du temps théâtral ainsi réalise. Il s'agit aussi d'une circularité conceptuelle et pratiquement ésotérique (à l'époque de l'auteur) dans la mesure où les connaissances de Ghelderode, qui ne sont jamais tout à fait explicites, ni tout à fait doxographiques, sont plutôt d'un ordre maçonnique apparemment. À son époque cela était plus secret qu'à l'heure actuelle, dans notre « ère de la transparence » qui vit s'ouvrir en 2010 un musée de la franc-maçonnerie dans le 9^e arrondissement à Paris. Le poète écrit en effet le 4 mars 1961 à son ami Jean Stevo : « on est seul, on se reconnaît, on est quelques amis constitués en groupe, une confraternité secrète, on est des initiés »¹⁰⁷³. De plus, du fait que les francs-maçons se considèrent et se nomment entre eux « frère », il faut noter que nombre de ses lettres se terminent par « fraternellement ». Dans *Mademoiselle Jaïre*, au début du dernier acte, d'une part après que l'auteur a signifié ce retour au commencement, renforcé par une deuxième information « c'est le printemps »¹⁰⁷⁴, les périodes du renouveau et de la résurrection du Christ sont révélées. D'autre part, les révélations s'introduisent après que Blandine a rencontré l'Inconnu : Jaïre constate que le soleil est beau, que « le printemps est venu » (en écho à la didascalie de l'auteur) et que la Pâques est proche¹⁰⁷⁵. Néanmoins dans sa perception globale du temps, il ne sait plus « quel jour nous sommes »¹⁰⁷⁶. C'est sa fille ressuscitée qui clarifie sa confusion en lui répondant « vendredi ». S'il peut être douteux que le Vendredi Saint soit ici

¹⁰⁶⁸ p.238

¹⁰⁶⁹ p.238

¹⁰⁷⁰ p.239

¹⁰⁷¹ p.242

¹⁰⁷² p.185

¹⁰⁷³ Jean Stevo, *Office des ténèbres..* p. 21-22

¹⁰⁷⁴ p.242

¹⁰⁷⁵ p.243

¹⁰⁷⁶ p.243

évoqué, l'auteur éradique aussitôt toute incertitude par la voix de la mère qui déclare « l'esprit est présent ». Et Blandine, comme pour rappeler à son père à l'ordre des choses en parallèle à l'ordre de leur conversation, renforce l'idée de la présence de l'esprit en faisant allusion à la lumière : « Vous parliez du soleil, mon père ? »¹⁰⁷⁷. Par là même, dans son rôle de guide, elle semble occuper une position plus masculine encore une fois, et plus parentale que son propre père. De plus, leurs propos autour du motif du soleil qui subsume la circonvolution de terre, rebondissent avec ceux de l'auteur (dans ses didascalies) quant à la conception circulaire du temps. Enfin, comme l'état de solennité, suscité par l'évocation christique et solaire, ne dure jamais chez Ghelderode, le passage du Carnaval vient mettre fin à ces échanges sur le temps. Ils font d'ailleurs écho aux propos de Blandine. Sachant que sa « fin » est aussi proche que la fin de cette conversation avec ses parents, elle les prévient par « c'est mieux qu'une question de temps [...] c'est une question d'heures »¹⁰⁷⁸. Comme pour clore le mouvement sphérique de la dimension temporelle tout en épuisant le souffle de son écriture, le poète termine la scène, à travers la parade joyeuse et triste à la fois, et dont le cours est aussi rotatif que le temps et le passage de la vie : « il arrive. Il tourne le coin. Il va passer le seuil... »¹⁰⁷⁹

Chez Ghelderode, les éléments appelant une course du temps circulaire ne sont pas sans rappeler la course des astres que le poète affectionne et qu'Eric Lysœ précisément démontre dans son article introduit de la sorte : « *Que le théâtre de Ghelderode s'intéresse aux corps célestes, nombre de pièces en témoignent* »¹⁰⁸⁰. D'ailleurs la tirade de L'Inconnu annonçant la mort de Blandine sous la forme de la traversée de l'espace (pour l'âme) jusqu'à « redevenir une étoile de sel »¹⁰⁸¹, montre également que l'association cours du temps/ astres n'est pas séparée du trépas, ou plus justement de l'élévation de l'âme après la trépas. Ainsi que « l'ascension » de Renatus le suggère plus simplement quand il est emmené par l'Ange-Chef, les rêveries de Fernand d'Abcaude de même abondent dans le sens d'une extase astrale et *post mortem* : « Fluide et désincarné, je m'élèverai vers une planète de mon âme, étoile vaporeuse et fraîche par de tièdes pluies, où règne un perpétuel automne et où les esprits vont par deux en de creux chemins cendrés que bordent les ruines »¹⁰⁸². En dehors du fait qu'un tableau romantique s'ouvre ici à nos yeux, par rapport à la dramaturgie du temps, une nouvelle étape est franchie par l'écrivain : le temps cyclique semble conduire à l'absence du temps. Aussi une dimension uchronique se dessine alors même que la vie est à présent très éloignée du personnage, tout au moins dans ses

¹⁰⁷⁷ p.246

¹⁰⁷⁸ p.244

¹⁰⁷⁹ p.246

¹⁰⁸⁰ *Le Grand Macabre ou le dés-astre des pères* p. 1

¹⁰⁸¹ *Op. Cité*

¹⁰⁸² *La Farce des ténébreux* p. 223

songes, élans de béatitude.

Du côté de Jan Fabre, l'absence du temps se profile également mais par sa durée sans fin. De plus, chez lui, dans ce même type de paysage temporel, se dessine également une allusion au Christ à travers la passion dessinée par les larmes d'une nouvelle *Mater Dolorosa* qui coïncide avec cette dimension « adimensionnée » du temps. Elle apparaît notamment dans *L'Histoire des larmes* : « Je suis la mère/ de toutes les mères/ qui pleurent/ d'un chagrin infini/ parce qu'elles ont perdu leurs enfants/ mes larmes douloureuses/ montrent le désir de dévotion éternelle/ Mes larmes douloureuses/ montrent la passion/ de la compassion éternelle »¹⁰⁸³ Cette analogie pourrait se rapprocher de l'allusion christique de Ghelderode en effet au moment où le retour sans fin peut aussi se rapprocher d'une négation du temps, et de la proportion maternelle que l'engendrement réalise cycliquement chez les deux poètes. Mais le retour du profane signe, chez Jan Fabre, l'alternance avec le sacré, quand le ton sérieux est entremêlé du ton comique et bouffon : « je suis le chevalier du désespoir/ aux yeux lumineux/ qui scintillent toute la journée [...] Et Lorsque je mourrai/ quelqu'un d'autre arrivera / qui prendra ma place »¹⁰⁸⁴. La mort est ici intemporelle et la vie collective est éternelle; d'ailleurs la lumière du regard est à l'image de la lumière solaire du jour susceptible de multiplier les générations. À propos du regard scintillant et de la féconde lumière du soleil, se profile une analogue avec le *Timée*: « Quand donc la lumière du jour entoure le flux issu des yeux, alors le feu intérieur qui s'échappe, le semblable allant vers le semblable, après s'être combiné avec la lumière du jour se constitue en un seul corps »¹⁰⁸⁵. Les archaïsmes des deux poètes par le retour aux motifs temporels de l'Antiquité, et par les « échanges » ouverts entre l'intérieur et l'extérieur du corps, ainsi se déclarent. Ne dit-on pas qu'avant Platon, l'on avait une compréhension du monde à partir du centre de l'être, et qu'à partir d'Aristote, la même compréhension devient périphérique ? Les frontières qui se seraient ainsi tracées sont en apparence évaporées chez les deux auteurs flamands qui, dans leurs exercices littéraires, transcendent aussi le masculin en féminin et inversement.

Enfin, le temps cyclique, également décrit dans *Le Pouvoir des Folies théâtrales*¹⁰⁸⁶, peut donner lieu au schéma du cercle vicieux, d'une part dans ses aspects tragiques touchant à la cruauté insatiable de l'homme, et d'autre part dans ses aspects comiques et grotesques. Pour Jan Fabre cela se traduit par violence qui se perpétue de façon collective sur le même mode depuis deux mille ans : « Nous sommes torturés et comme victimes/ nous reproduisons les fantasmes de nos

¹⁰⁸³ p.25

¹⁰⁸⁴ *L'Histoire des larmes*, p.16

¹⁰⁸⁵ Platon, *Timée*, *Op.cit.*, p.141

¹⁰⁸⁶ Repris dans Esthétique de la mort : 3.1.1

juges/ Nous sommes en 2001/ après Jésus-Christ/ et nous vivons toujours/ au Moyen Âge »¹⁰⁸⁷. La même circonstance temporelle, sous le même énoncé, tel un psaume se répète dans l'écriture de *Je suis sang*, renforçant la singularité de la circonstance ayant l'essence, paradoxalement, de la reproduction de ce qui fut. Pour Ghelderode, cela se traduit par les propos de Jeraspel, le poète de Fernand d'Abcaude, en discussion avec Ludion, le Valet : « rimons à la rame et ramons à la rime, en attendant que meure notre mécène ou bien que lui passe sa manie de mourir »¹⁰⁸⁸. Evoquant aussi, par « la manie », ce qui se reproduit de façon inconsciente et automatique, la situation de Fernand d'Abcaude évolue peu. Elle dérive, pour lui ne sait plus comment se relever de son chagrin (comique par opposition au chagrin tragique du Rocher), vers la question suivante : mourir ou ne pas mourir ? Une interrogation qui préfigure du thème suivant, le moment idéal pour mourir.

4.3.2 Le temps idéal pour mourir ou la bonne mort liée au temps de la mort chez Ghelderode?

Le moment idéal pour mourir serait un argument de poids pour encourager Fernand d'Abcaude à passer dans l'autre monde, ainsi qu'il le souhaite au début de *La Farce des ténébreux*, pour rejoindre sa défunte bien aimée (qui en fait vit toujours). Son médecin Mops le rassure par des propos apparemment bienveillants : « vous venez de tomber raide mort au bon moment et dans les règles »¹⁰⁸⁹. Mais comme le « malade » n'est plus aussi décidé pour le trépas qu'il ne le fut – ses compères avaient élaboré un stratagème consistant, par une sombre vision, à le dissuader de mourir -, le médecin insiste en lui disant, « Monsieur d'Abcaude nous montrera son savoir-vivre en mourant sans retard... », comme si la mort devait avoir lieu à un moment précis qu'il ne fallait pas manquer. Face à cette déclaration absurde, d'Abcaude, justifie de façon plus absurde encore ses hésitations par son « rêve » ou sa vision hallucinée: « d'un rêve de cette violence on peut fort bien se réveiller mort ». Aussi, quand le moment n'est pas le meilleur, il semblerait que la bonne mort ne puisse se produire. Or, de façon purement illusoire et dans son hallucination, la mort que Fernand avait souhaitée en sollicitant l'aide de son médecin entre autres, est auparavant advenue telle que les propos de Mops (le médecin) la décrivent dans l'Autre Monde: « L'âme est arrivée aux portes de cité métaphysique ; je l'entends qui frappe. L'archange vient et ouvre: Entrez Monsieur d'Abcaude, je vous félicite de votre mort si bien

¹⁰⁸⁷ *Je suis sang* p.16

¹⁰⁸⁸ *La Farce des ténébreux*, p.217

¹⁰⁸⁹ *La Farce des ténébreux*, p.236 – toutes les citations de ce passage sont de la même page

réussie et vous souhaite une bonne et heureuse éternité !... »¹⁰⁹⁰ Comme s'il s'agissait du nouvel an et d'un cycle réalisé, l'archange prononcerait de bons vœux à Fernand pour la « période » à venir. Enfin, la mort doit être bien accueillie, un peu comme dans le consentement mutuel, de façon à garantir un deuil en bonne et dû forme; c'est ce que semble suggérer Salivaine à son mari Videbolle : « devant que de prendre le deuil je saurai si vous êtes mort de bonne foi »¹⁰⁹¹ Chez Ghelderode il semblerait que le moment propice de la mort soit lié à la bonne mort de l'*ars moriendi*. La plupart des décès ici relevés sont illusoires et ne devraient se produire que sous prétexte qu' « il est l'heure de mourir ». Mais, dans ce théâtre, qui peut bien en décider ?

4.4 Le temps du quotidien peut-il être celui du présent ? Un aperçu des différentes unités du temps chez les deux auteurs : heures, journées, mois, saisons, années, siècles

Le temps du quotidien et celui du présent se rejoignent dans l'ennui donnant lieu à la mort par un suicide. D'ailleurs, pour Ghelderode cet interminable ennui est aussi celui de la condition de l'écrivain. Néanmoins, cette emprise est curable en allant au théâtre. Le triste et pâle quotidien se traduisant de façon extrême par le suicide, chez Jan Fabre, est situé non pas au niveau des journées qui passent, mais au niveau des heures d'une même soirée, insistant sur le poids du présent et de la décision fatale.

4.4.1 Les heures et les journées

De façon anaphorique, dans sa pièce *Another Sleepy ...* avant l'acte du suicide, l'amoureux précise l'heure à laquelle il écrit et introduit sa nouvelle strophe de façon identique : 20.33, 21.17, 21.52, 22.41, 23.57¹⁰⁹². Ces indications en effet sont toujours suivies par « je suis là sur le point de sauter »¹⁰⁹³ répété tel un nouveau refrain par rapport à celui de *Je suis sang*. Or, la première et la dernière partie de sa lettre-poème sont également introduites par les mêmes précisions concernant l'heure exacte, 20.00 et 23.59. Néanmoins, la proposition au présent « je

¹⁰⁹⁰ *La Farce des ténébreux*, p.235

¹⁰⁹¹ *La balade du Grand macabre*, p.49

¹⁰⁹² *Another...*, p. 85, 87, 89, 91, 92

¹⁰⁹³ *Another...*, p. 85, 87, 89, 91, 92

suis là sur le point de sauter », n'est pas reprise dans les deux occurrences. Cette absence de répétition, symétrique entre le début et la fin, suscite une carence dans le refrain, laissant supposer que la décision de l'acte, déjà prise, a par conséquent donné lieu à la réalisation de l'acte suicidaire. La gravité de l'heure en elle-même indique, de façon implicite, la présence de la mort. Aussi, pour ce personnage qui n'apparaît pas dans la performance et pour cause, le poids du quotidien équivalent au poids du présent, laisse place à la mort ayant emporté l'auteur des lettres. Cependant, la suggestion de sa mort est si forte que la présence du personnage absent et invisible devient aussi efficiente que la mort. Concernant de nouveau les instants de la journée, mais du côté de Ghelderode cette fois, peu avant que la résurrection de Blandine ait lieu¹⁰⁹⁴, Jacquelin, comme pour accueillir un personnage, semble accueillir non pas des heures crépusculaires et nocturnes comme celles du suicidé de Fabre, mais des heures diurnes et matinales préfigurant le « réveil » ou le retour de Blandine: «Porte tournée, entre aurore ! Il y en a donc si peu qui guettent l'instant où le clair éclabousse l'obscur »¹⁰⁹⁵

Chez Ghelderode, dans *La Mort du Docteur Faust*, ou dans d'autres pièces, de telles précisions ne sont pas mentionnées. Pourtant, la question du suicide est aussi reliée à la question du temps mais sous une autre forme ; celle du jour de la semaine où les choses semblent s'arrêter car c'est un jour de repos : « Je suis éveillé, extraordinairement éveillé, et tout a des proportions de cauchemar [...] Fatigue ! Dimanche, jour des suicidés ! »¹⁰⁹⁶. L'état cauchemardesque, pour l'auteur s'avère actif y compris en dehors du dimanche : « Voici cent mille ans que, chaque jour, prêt à mourir d'ennui, je saisi la plume »¹⁰⁹⁷ Mais, à travers le théâtre, sur le plan de la semaine complète, il existe un remède à cette morosité meurtrière. Dans la Taverne des Quatre Saisons, l'Acteur dit à Diamotoruscant : « Avez-vous vu la Tragédie de Faust dans cet établissement ? On la donne tous les soirs et le dimanche en matinée. Un succès ! »¹⁰⁹⁸

4.4.2 Les mois, les saisons

À propos d' « unités » de temps un peu plus vastes, comme le mois ou la saison, elles ne sont ni évoquées ni utilisées par le plasticien. En revanche, elles apparaissent chez Ghelderode dans des moments (prochainement) funestes. « Les brumes d'octobre »¹⁰⁹⁹ accompagnent en effet le cimetière où Renatus est enterré et où son spectre va se manifester. Après la résurrection

¹⁰⁹⁴ Elle s'accomplit par un acte verbal de la part de Leroux : « Blandine ! assez dormi ! Debout ! » p.218

¹⁰⁹⁵ *Mademoiselle...*, p.216

¹⁰⁹⁶ *Faust*, p. 216

¹⁰⁹⁷ *Faust*, p.222

¹⁰⁹⁸ *Faust*, p.226

¹⁰⁹⁹ *Sortie...*, p261

de Blandine, le drame se situe à la fin de l'année, proche du solstice d'hiver : « La neige a tout recouvert en cette journée de décembre »¹¹⁰⁰. Mais lorsqu'il est question du trépas effectif de Blandine, et surtout du moment où il doit survenir, l'Inconnu le lui annonce en ces termes: « Quand je bourgeonnerai, quand ma chair donnera des fleurs... au Printemps »¹¹⁰¹. Ainsi chez le poète dramatique, le « réveil » de la jeune fille s'effectue à la saison hivernale, au moment où la nature s'endort, alors que son décès « véritable » doit se passer au printemps au moment où la nature s'éveille. Retournement propre à l'univers ghelderodien, ces croisements carnavalesques entraînent à leur suite une force vitale. En vertu des renversements, la force en question est la fois marquée par le présent, le quotidien, et à la fois émancipée de leur joug, dépassant ainsi le cadre temporel des journées, des mois et des saisons qui passent, et par conséquent celui de la mort.

4.4.3 Le temps qui passe et les êtres qui passent

De même que, dans *Another Sleepy...*, c'est un jeune homme qui se suicide alors que Jan Fabre avait perdu sa mère¹¹⁰² peu avant l'écriture de la solo performance, dans *l'Histoire des larmes*, c'est une mère qui devient rigide et froide depuis le décès de ses enfants (le Rocher qui pleure), alors que c'est son père qui décéda peu avant l'écriture de la pièce. Les retournements et les croisements qui s'opèrent dans le théâtre de Jan Fabre, tout en étant comparables à ceux du théâtre de Ghelderode, ne sont pas véritablement carnavalesques, dans la mesure où ils sont actionnés et confectionnés par des éléments de sa plus proche biographie. En cela Jan Fabre est un artiste typiquement de la *performance*, et Ghelderode du théâtre. La dramaturgie du temps de la mort montre ici que le temps (réel) d'un artiste du postdramatique s'inscrit et s'imbrique face au public dans ses œuvres ; à propos du temps de la représentation et du temps théâtral, Lehmann écrit en effet qu'il s'agit du « temps collectif d'un certain nombre de sujets, de sorte que, dans la représentation, une réalité corporelle, sensorielle de l'expérience du temps et une réalité mentale [...] : s'imbriquent, inséparables l'une de l'autre »¹¹⁰³. Etant donné, comme le dit Lehmann lui-même que nous manquons d'outils pour appréhender les analyses de ce type de théâtre, l'expérience du temps qu'il convoque demeure au stade des sensations que l'analyse dramaturgique ne peut décrire. Or, l'épaisseur du quotidien pèse un poids plus repérable pour l'artiste mutilé de *Mon corps, mon gentil...* ce qui se révèle à travers les adverbes et les

¹¹⁰⁰ *Mademoiselle*, p.222

¹¹⁰¹ *Mademoiselle*, p.239

¹¹⁰² Il aurait souhaité que sa mère puisse se suicider pour mettre fin à ses souffrances

¹¹⁰³ Lehmann, p.248

compléments de temps¹¹⁰⁴.

4.4.4 Les années, les périodes historiques et le corps qui passent

Y a-t-il une dimension temporelle du retour vers une origine du temps ou vers une période du passé ? Dans cette hypothèse du temps qui est à la fois celui du théâtre, celui de l'artiste et celui de la mort, le temps chez Jan Fabre trouve aussi une mesure essentiellement corporelle. En cela, le « corps » du Rocher, sculptural et cadavérique tel un corps mort, est à rapprocher du corps de l'artiste dans *Mon corps, mon gentil corps...*

Dans cette œuvre, le corps de l'artiste mutilé et exposé au regard de la photographe, est aussi perçu dans un retour au passé et dans une immobilisation que le travail photographique a instaurée : « À mesure que les années passaient/ cela s'inversait/ Lorsqu'elle cessait de photographier/ je cessais de bouger »¹¹⁰⁵. Aussi, en plus de ses handicaps, le corps de l'artiste s'est figé au fil du temps qui passe par la voie du renversement mimétique - le corps est devenu statique comme celui représenté sur les photos - . Enfin, par la voie de l'isolement que trace le désamour - Rocher est lui aussi isolé – le corps est mortifié : « Je veux pour le moins me confondre/ avec la personne que j'aime/ Mais au fil de toutes ces années/ où elle m'a photographié/ elle ne m'a pas touché/ Pas une seule fois »¹¹⁰⁶.

La solitude du mutilé ne conduit pourtant pas à la fin de son corps, au même titre que le corps d'une personne décédée. Cependant, pour lui est-ce l'être qui meurt davantage et qui va ainsi vers la fin de son existence ? Dans tous les cas, chez Jan Fabre, le corps est porteur de savoir et la marque du temps qui le caractérise peut aussi caractériser la totalité d'une période : « le corps actuel/ le corps du Moyen Âge/ disparaîtra »¹¹⁰⁷. De ce fait, le retournement carnavalesque est aussi opérant chez les deux dramaturges.

Le performeur de *Mon corps...* reste dans la conscience de son passé et de son histoire. Les autres personnages de Jan Fabre et de Ghelderode restent aussi avisés de leur prescience. Le temps du quotidien, curieusement peut aussi se contaminer avec le temps historique chez Jan Fabre. Aussi, il faut se demander si les personnages soumis à la condition des morts et à l'inertie temporelle sont plus à même de ressentir l'avenir et le passé.

¹¹⁰⁴ « comme si c'était hier », « au début », « après quelques minutes », « bonne journée », « depuis lors », « à mesure que les années passaient » « hier », « au début », p.81

¹¹⁰⁵ *Mon corps gentil...* p.81

¹¹⁰⁶ *Ib.*, p.104

¹¹⁰⁷ *Je suis sang*, p.19

4.4.5 La mort dans les siècles : sont-ils perçus tels des éléments scénographiques ?

La mention des siècles est rare chez les auteurs, sauf dans les citations de Jan Fabre dont la vertu, à première lecture, peut sembler plus littéraire que dramaturgique. Par contre chez Ghelderode, le XVII^e siècle comme on l'a vu, et le XVI^e sont mentionnés : « Dans cette chambre on est au XVI^e siècle, avec cette époque les résonances, couleurs, aspects. Siècle dont Faust qui s'agite dans ce décor imaginaire est las. Et bien qu'empli d'inquiétudes et de divinations il restera ignorant du monde moderne »¹¹⁰⁸ C'est au regard de l'époque « moderniste » du poète, que le siècle de la Renaissance situe la mort d'un docteur dont la légende ne cesse de renaître. La double appartenance au XVI^e et au XX^e siècle semble dénaturer la fonction du temps, ou tout moins la plonger dans une confusion que la dimension nocturne exploite et n'exploite pas.

4.5 Le temps de la nuit

Ce temps là, curieusement, a été en partie exploité avec l'espace de la mort. Il faut dire que la nuit est par nature liée à l'espace-temps. Cette double appartenance est éloquente par rapport à l'esthétique baroque de ces pièces du théâtre flamand qui se manifeste à travers les motifs de la nuit, du soir et des ténèbres. Ils sont eux-mêmes du domaine de la mort ou même de la fausse mort : dans *La Farce* dès le début de la pièce, « le rideau se lève sur des ténèbres »¹¹⁰⁹. Plus loin, dans cette œuvre, Emanuele dit à d'Abcaude : « Courage, Fernand, je te viens chercher pour le Sombre Empire des Morts »¹¹¹⁰. Mais avant d'analyser davantage les passages de l'obscurité dans les pièces du corpus, rappelons la position des artistes eux-mêmes face à la nuit.

Les deux auteurs sont des « hommes de nuit », travaillant et vivant la nuit. Avec Ghelderode, « nous nous trouvons en présence d'un homme de la nuit, mais de la nuit intérieure »¹¹¹¹. Or, la nuit est aussi extérieure pour lui puisqu'elle fait partie de l'espace-temps des morts qui 'peuplent' son théâtre : « Les morts sont à fleur de terre, et ils reviennent habiter la nuit »¹¹¹². En ce qui concerne Jan Fabre c'est dans sa façon d'être insomniaque qu'il est un « homme de nuit tout

¹¹⁰⁸ p.214

¹¹⁰⁹ *Farce ténébreux* p213

¹¹¹⁰ p.232

¹¹¹¹ Pol Vandromme, *Op. Cit.*, p. 58

¹¹¹² Pol Vandromme, *Op. Cit.*, p. 61 – Ici les mort apparaissent tels des revenants omniprésents, du domaine terrestre (la terre) et du domaine céleste (la nuit)

d'abord »; il dort très peu avant la fin de la nuit pour se lever relativement tôt le matin. Ensuite, c'est dans une évocation poétique de l'Heure Bleue, que sa production de rattache à la nuit. Dans son écriture il n'y a par contre pas d'indication en ce qui concerne les périodes nocturnes. La représentation des pièces *Je suis sang*, *L'Histoire des Larmes*, et le *Requiem*, laisse à penser que la nuit se répand sur certaines scènes ; mais il s'agit aussi de moments oniriques surtout dans le *Requiem*. Dans tous les cas, une libre lecture de l'environnement scénographique laisse la part du plus grand choix aux spectateurs et aux lecteurs. La plasticité du temps, donnant la mesure de cette démiurge dimension, est ainsi appréhendée par le public. Ghelderode cependant, dans des didascalies où les propos de ses personnages, positionne clairement son drame en faveur de la nuit dans certaines de ses œuvres ; de ce fait, les aspects prophétiques de son travail ressortent mieux dans les instants « aveugles », c'est à dire nocturnes, qui, comme on le sait, dans l'Antiquité rendent le poète clairvoyant. Aussi, nous nous demanderons, à la suite du dernier point concernant la fin des temps et le temps des présages, si la nuit est effectivement en relation avec ces domaines temporels de la mort porteurs eux-mêmes d'un savoir intemporel, c'est à dire divinateur.

Si Jan Fabre n'indique pas les moments dramaturgiques de la journée ou de la nuit dans ses pièces, pour lui la nuit est un moment tout à fait propice à la création : « quand je travaille à mes projets de théâtre, je dessine presque sans arrêt, parfois au cours de répétitions, mais le plus souvent après, le soir ou la nuit »¹¹¹³. Avec des pièces dont la durée dépasse quelquefois les durées dites conventionnelles, comme sa nouvelle création de vingt-quatre heures qui se produira à Berlin en juin 2015, Jan Fabre travaille avec le temps, d'après le sentiment romantique qu'il en éprouve : « J'ai toujours eu le sentiment de vivre dans du temps emprunté. Et que l'espace se fend. En travaillant et en vivant dans le temps obscène et obscur, sous l'emprise de la nuit, dans le temps des hiboux »¹¹¹⁴

Sous une traduction autre de ce sentiment, et donc dans une mise en forme énonciative différente, Ghelderode, ressent aussi une sorte de fascination pour la nuit, qu'il perçoit telle une extension du temps diurne dans des élans de plénitude : « La nuit seulement, toute chose acquiert sa pleine valeur. Je suis double, la nuit. Plutôt que de me perdre en songes incohérents et aussitôt oubliés, je dors debout, j'agis, je pense, je regarde et j'use le temps, je vole le temps, de sorte que j'aurai vécu plus d'heures vivantes que ces humains qui sombrent dans l'inutile sommeil... »¹¹¹⁵

¹¹¹³ Jan Fabre, *Le Guerrier de la beauté, Entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet*, Paris, L'Arche, 1994, p. 21

¹¹¹⁴ *Ib.*, p.24/ p.99-100

¹¹¹⁵ Jean Stevo, *Office des ténèbres...*, p. 12

Dans leurs œuvres la nuit est souvent liée à l'instant de la mort ou à un monde qui n'est pas situé temporellement ; c'est à dire que, lorsque la nuit a envahi le plateau au sens dramaturgique et théâtral (il fait nuit sur la scène de *Sortie de l'Acteur*, il fait nuit également dans le théâtre où se trouvent les acteurs de la pièce mise en abîme - « ces ténèbres, c'est un théâtre ? »¹¹¹⁶), il n'y a pas de précisions à propos du temps historique ; si bien que, lorsque la nuit se fait dense, dans les pièces de Ghelderode - *Sortie de l'Acteur* et *Le Cavalier Bizarre* en particulier – la dimension uchronique du temps semble se déployer. L'hospice où se situent les vieillards du *Cavalier* est soumis à ce type de dimension dans le sens où, mise à part l'âge avancé des personnages, il n'y a aucune indication temporelle : ce lieu soumis à l'empire et à l'emprise de la mort est un lieu de passage pour la Mort.

Dans cette pièce en effet, au moment où la Mort va emporter quelqu'un, le guetteur dit « le soir tombe »¹¹¹⁷, de sorte que le temps de la mort et celui de la nuit vont se superposer. Il est vrai que, au moment de la nuit, le temps semble être suspendu ou épaissi. Or, dans ces deux drames qui se déroulent la nuit, il n'y a donc pas de situation temporelle précisée par l'auteur. Aussi l'absence de désignation concernant la période (historique ou non) parallèlement à l'arrivée de la Mort (*Le Cavalier*) et à la réalisation du décès (*Sortie*) au cours de la nuit, induit que nous sommes dans le domaine hors du temps, c'est à dire celui de la mort. Effectivement *Sortie de l'acteur* est le « récit » de la mort avant le décès, pendant le décès et le rituel qui le suit (l'enterrement), et après le décès quand le spectre de Renatus se présente ; un espace dramaturgique par conséquent dédié à la mort semble uchronique en effet. D'ailleurs, c'est la conception d'un théâtre de Ghelderode, hors du temps, qui s'exprime ainsi : « Il écrivait pour un théâtre intemporel »¹¹¹⁸. Quand l'absence de lumière signifie un monde intemporel qui de ce fait est celui de la mort, l'instant nocturne et la convocation de ce moment peut aussi être faiseur de fin du monde. Cela se vérifie dans une pièce mise en abîme dans *La Mort du Docteur Faust*, *La Tragédie du Docteur Faust* jouée dans la Taverne des Quatre-saisons, quand le personnage du Diable exhorte les éléments pour déclencher la fin du monde : « ailes de la nuit couvrez le monde »¹¹¹⁹. Ainsi, l'Apocalypse, la nuit et la mort se trouvent sur le même plan dramaturgique dans cette pièce en particulier.

¹¹¹⁶ p.234

¹¹¹⁷ p.24

¹¹¹⁸ Jean Stevo, p.17

¹¹¹⁹ p.242

4.6 Temps prophétique et fin des temps

Dans les théâtres ghelderodien et fabrien d'une Apocalypse annoncée, la fin des temps est préfigurée par le passage de la comète et par la clairvoyance des personnages qui sont ainsi faiseurs d'oracles, ou par les sensations et transformations corporelles.

Dans les pièces de Ghelderode, la comète se montre avant la grande catastrophe. Elle apparaît dans *La Mort du Docteur Faust* - « dans l'obscurité passe la comète rouge enflammée » et « la comète repasse une fois encore et s'éteint »¹¹²⁰ - et dans *La Balade du Grand Macabre* où « L'insouciant population de Breugellande est en émoi : une comète est annoncée qui préfigure l'anéantissement. »¹¹²¹ Les habitants de cette imaginaire contrée s'interrogent sur le phénomène céleste et dévastateur. Nekrozotar demande au philosophe Porprenaz : « Astronome où se juche notre comète ? ». Ajoutant à la confusion ambiante, celui-ci lui répond : « il y a deux comètes »¹¹²². Videbolle qui s'adresse également au philosophe : « Et combien sommes nous qui survivrons aux coups de queue de la comète ? »¹¹²³ Dans les résultats de la catastrophe, qu'il affirme, une allusion aux penchants anarchiques de l'auteur se déclare : « Un prince, un pochard, un philosophe et trois soudards, à la fois philosophes et pochards. De quoi faire une république »¹¹²⁴. Outre ces considérations (fausset) politiques, les bouffonneries de ces « bruegellandais » demeurent aussi ambiguës que le théâtre de Ghelderode le manifeste la plupart du temps ; car la comète n'est pas toujours un funeste présage. En effet, dans l'Antiquité, elle peut représenter, après la cérémonie de l'apothéose, l'âme de l'Empereur :

Au cours des premiers jeux que célébrait en son honneur, après son apothéose, Auguste, son héritier, une comète qui apparaissait vers la onzième heure, brilla pendant sept jours consécutifs et l'on crut que c'était l'âme de César admis au ciel; voilà pourquoi on le représente avec une étoile au-dessus de la tête¹¹²⁵.

Dans tous les cas cette comète, invisible en période diurne, est liée avec le temps de la nuit et celui de la mort, massive dans le cadre de l'apocalypse annoncée, individuelle dans le cadre des Anciens.

Sur le ton des présages, cette coloration « fin du monde » annonçant souvent la mort plus simplement, est aussi, par la voie du renversement carnavalesque auquel l'œuvre de Ghelderode

¹¹²⁰ *La Mort du Docteur Faust*, p.224 et 225

¹¹²¹ http://www.ghelderode.be/site_000069.htm

¹¹²² *Grand Macabre*, p.62

¹¹²³ *Grand Macabre*, p.111

¹¹²⁴ *Grand Macabre*, p.111

¹¹²⁵ Suétone, *La vie des douze César*, Paris, Gallimard, 1975, LXXXVIII, p.87

se prête souvent comme on le vérifie dans de nombreuses rubriques, est en fait un retour aux temps originaux. Effectivement dans trois de ses pièces cela se confirme. *La Farce des Ténébreux* tout d'abord, présente la voix d'une Emanuele, comédienne qui joue le rôle du (faux) spectre d'Azurine, la fiancée de Fernand d'Abcaude. Depuis son au-delà feint, elle rapporte à l'homme endeuillé, tel qu'il croit l'être, la façon dont les choses se déroulent après le trépas : « C'est l'ordre d'une âme rendue à l'originelle intelligence et qui s'en va résoudre dans le grand feu universel »¹¹²⁶. Par ailleurs, alors qu'elle est en pleine « séance » illusionniste à l'insu de l'homme farcé, juste avant de déclarer que la vie *post mortem* rejoint les origines divines, elle cite, sur le mode de la négation, une pièce du théâtre baroque espagnol, *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca : « Il faut aérer de ton imagination et rejeter de toi toute image évoquant le périment par respect de la souveraine loi de la vie, cette vie qui n'est pas un songe, qui n'est pas comme tu as rêvé qu'elle soit »¹¹²⁷. Nous pouvons ajouter au passage de *La Farce...*, par rapport à cette étude sur la temporalité, que la pièce espagnole est écrite en 1635 et que Ghelderode situe sa *Farce des ténébreux* « en un XVII^e siècle de grand style pictural »¹¹²⁸. Au delà de toutes illusions, en contrariant le titre de la pièce espagnole et en situant son drame dans la période historique précisément de cette œuvre ibérique, Ghelderode fait sans doute allusion aux Pays-Bas espagnols dont les Dix-Sept Provinces étaient sous la domination de la monarchie espagnole de 1556 à 1714. L'hégémonie de l'Espagne sur la Flandre en particulier ayant marqué les artistes et les auteurs de son temps, et toute l'histoire flamande, nous aurons l'occasion d'y revenir en étudiant l'esthétique de la mort. À propos des trois pièces du dramaturge flamand dans lesquelles un retour aux origines est symétriquement remarquable quant à la fin des temps, vient ensuite *Mademoiselle Jaire* ; relativement à la mort prochaine de la jeune fille et surtout à la condition de la vie après sa mort, L'Inconnu dit à Blandine : « tu passeras par bien des formes en remontant le temps aboli »¹¹²⁹. Enfin, dans *Sortie de l'acteur*, Rénatus dit à son metteur en scène qui envisage de cesser l'écriture, en guise d'une sorte d'alternative à la vie de comédien : « Qu'on remonte le Temps et accable les bizarres fœtus que nous fûmes une fois !... »¹¹³⁰.

Outre ce basculement de la fin vers l'origine, concernant les temps de la mort dans l'ensemble, les personnages de Ghelderode mais aussi ceux de Jan Fabre ont la possibilité de connaître l'avenir. De la sorte, ces temps deviendraient-ils les temps dans la mort ? Le don de voyance,

¹¹²⁶ *La Farce* p. 231

¹¹²⁷ *La Farce...* p. 231, « cette vie qui n'est pas un songe » est souligné de façon personnelle

¹¹²⁸ Op. Cité, *La Farce...* p.212

¹¹²⁹ *Mademoiselle...*, p.239

¹¹³⁰ p.233

dans le corpus de Jan Fabre se vérifie en parallèle avec le passé ; soit un passé lointain, à la période du Moyen Âge, soit un passé plus proche, à la période du début de la vie, à l'état de nouveau-né. Dans le premier cas, le chevalier du désespoir affirme : « je peux sentir l'avenir/ avec mon âme médiévale »¹¹³¹ ; et dans le deuxième, le Rocher qui pleure déclare : « lorsque j'étais encore dans le ventre de ma mère [...] J'ai été projeté dans le monde [...] Tout mon corps pleurait [...] Parce que je connaissais/ le destin de mon corps/ il allait devenir froid et insensible/ je suis le rocher/ aux larmes douloureuses »¹¹³². Le corps de ce personnage est à l'image d'un cadavre, « froid et insensible ». Si le plasticien connaît bien l'état d'un corps sans vie, c'est parce que, dans les circonstances où il a créé le personnage du Rocher qui Pleure, il l'a approché de près. En effet l'année où *L'Histoire des larmes* fut produite par Fabre, en juillet 2005 au Festival d'Avignon, il perdit son père quelques mois auparavant, le 15 janvier 2005. Aussi, face au corps de son père dont le souffle s'était retiré, il ressentit une froideur comparable à celle d'une œuvre d'art :

Il était froid. Je l'embrassais et il était une sculpture. Mon père était devenu une sculpture. Il était froid. J'ai compris que la plupart des sculptures étaient pour ainsi dire des corps morts, sans aucune âme. J'ai senti que l'âme de mon père l'avait quitté. Toute son énergie était sortie et il était devenu une sculpture¹¹³³.

Les personnages des deux dramaturges prédisent la mort et la fin des temps. Diamotoruscant dit à Faust : « je lis dans vos yeux que vous mourrez bientôt – et comme Faust est double il l'interroge ainsi: Que dites-vous ? Mourir ? Dans quel siècle ? Celui-ci ou l'autre ? »¹¹³⁴. La dualité de Faust et la dualité de son appartenance au XVI^e siècle et au XX^e siècle, conduit aussi bien à la mort de Faust qui croit tuer son personnage en se donnant la mort lui-même, qu'à la négation du temps. Ainsi une aire uchronique se réalise comme elle se réalise à travers d'autres prophéties. Adrian, en allant dans le tombeau avec sa bien aimée, affirme que « le temps cessera d'exister »¹¹³⁵, ce que Nékrozotar par ailleurs confirme sous une autre forme : « voici la fin des temps le vieux monde va périr »¹¹³⁶ ; un personnage de *Je suis sang*, abonde aussi également dans le même sens : « et nous vivons toujours / avec la fin des temps/ qui n'a jamais été aussi

¹¹³¹ *L'Histoire des larmes*, p. 11

¹¹³² *Ib.*, p.22

¹¹³³ Entretien avec Jan Fabre Paris, TG2, le 27 novembre 2012, repris dans *esthétique de la mort : corps de pierre < : corps de chair*

¹¹³⁴ *La Mort du...*, p.234

¹¹³⁵ *Le Grand Macabre*, p.42

¹¹³⁶ *Ib.*, p.46

proche/ qu'aujourd'hui »¹¹³⁷.

Pour terminer, théoriquement le temps cyclique et celui de l'Apocalypse devraient s'exclure l'un l'autre, puisqu'une représentation circulaire du temps contrarie la représentation selon la flèche du temps allant d'une Genèse à une Apocalypse. Néanmoins, les temps de la nuit et ceux du quotidien se complètent, dans une dynamique du grotesque suivant les cycles que nous avons vus ; les « rôles » de la femme et de l'homme, à travers les propos de l'Inconnu et ceux de Blandine dans *Mademoiselle Jaïre*, sont perçus dans les dimensions solaires et terrestres du temps chez Michel de Ghelderode. Chez Jan Fabre, par rapport à des éléments de sa vie personnelle, impliquant plus justement la mort de ses propres parents, nous avons constaté la même chose : le rôle de l'homme, à travers le père de l'artiste s'inverse avec celui de la femme (quand son père meurt, le Rocher qui pleure, personnage féminin et maternel est mortifié), et le rôle de la femme, à travers la mère de l'artiste, s'inverse avec celui de l'homme (quand sa mère meurt, l'amoureux de *Another Sleepy...*, se suicide). Une sorte de symbiose s'opère alors entre le féminin et le masculin, entre l'homme et la femme chez les deux auteurs.

Aussi avec cette réunion ou communion entre les deux polarités, de par ces inversions que la dramaturgie du temps de la mort a mise en relief, une sorte de fertilité se fait sentir dans ces écritures littérairement presque opposées. Ainsi, l'on peut dire que le temps représenté dans l'Antiquité par le dieu Chronos ayant lui-même appris aux hommes à cultiver la terre – dieu, rappelons-le ayant donné lieu à l'imagerie de la Faucheuse – et le temps dramaturgique des pièces de Ghelderode et de Fabre, se trouvent dans une harmonie naturelle. D'ailleurs, si l'un et l'autre s'inspirent aux sources du théâtre, nul doute que, par le mouvement du retournement carnavalesque devenu aussi fluide chez eux que le mouvement cyclique de la vie et de la mort, leurs œuvres soient d'ordre prophétique. Cette façon, qu'ont les auteurs, de lier l'Antiquité et l'avenir, dans un jeu de l'équivoque/ non équivoque était déjà présente aux sources de la philosophie ; quand elle va d'un monde imaginaire à un monde rationnel, sans pour autant s'exclure l'un l'autre, tel que le rappelle Delruelle, elle nourrit en effet les écritures des deux auteurs flamands. Pour le professeur de philosophie, « par le passage du *mythos* au *logos*, on doit donc comprendre le passage d'un logos fondé sur l'ambivalence et le mystère, à un logos attentif à la contradiction et à l'unité du réel »¹¹³⁸.

¹¹³⁷ *Je suis sang*, p. 17

¹¹³⁸ Edouard Delruelle, *Métamorphose du sujet, l'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Bruxelles, De Boeck Université, 2004, p.25, *Op. Cité*

En conclusion, concernant la dramaturgie de la mort, plusieurs éléments sont à retenir. Sur la question de l'espace, les analyses ont montré que les deux poètes sont attachés à leur Flandre d'origine mais que leurs œuvres sont facilement tournées vers un monde utopique. Sur la question du temps, ils ont l'un et l'autre le sentiment d'appartenir à une période plus reculée (Moyen Âge Renaissance) alors que les influences esthétiques de leurs périodes sont marquées dans les œuvres du corpus. Sur la question des entités, les unes relèvent de l'anecdote, les autres de la figure à la frontière du personnage, et d'autres enfin d'une catégorie non identifiable, entre le démon et l'"être" éthéré que le danseur ou le performeur apparemment mécanisé mettent en scène. Dans ces univers où les temps, les espaces et les entités sont du domaine de la mort, quelle est la place de la vie ? Comment s'y manifeste-t-elle ? Une esthétique de la mort, principalement axée sur la question du corps, pourrait-elle réagir à ces interrogations ?

Troisième partie

ESTHÉTIQUE DE LA MORT

Esthétique de la mort, introduction

Au cours des deux premières parties, à de nombreuses reprises des facteurs d'ambiguïté se sont manifestés : la bonne/ la mauvaise mort, la mort sur scène/ hors scène, la mort simple/ la mort multiple, la mort dramatique/postdramatique, la mort localisée/ non localisée, la mort médiévale/ contemporaine, individuelle/ massive etc. Le rapprochement entre les deux écrivains est fécond quant à l'ensemble de ces doubles aspects, d'autant que mes analyses ont maintes fois mis en lumière la nature « janusique » de l'écriture de chacun des auteurs, à travers le grotesque en particulier. Aussi ce troisième et dernier mouvement se concentre-t-il davantage sur la figure du double envisagée sur un plan esthétique. Néanmoins, à aucun moment il ne s'agit du double que l'on a pu concevoir d'un point de vue religieux (corps/ esprit) ni, encore moins, du double tragique opposant la raison aux sentiments et derrière lequel se dissimule l'*hybris/dike* ou le *logos/mythos*. Si la question d'un double après la vie pourra s'envisager, ce sera davantage d'un point de vue métaphysique. Dans l'esthétique de la mort c'est du corps qu'il est question. Le double du corps notamment, que les corps de pierre, de chair, plastiques, animés, inanimés de la marionnette ou du mannequin, malades avec la santé/ maladie, font apparaître dans les œuvres des deux auteurs et de Jan Fabre surtout. La série de doubles concernant le corps fait place à une autre duplicité : celle de la peinture et du théâtre car un véritable jeu de miroir existe entre les deux domaines artistiques chez les écrivains flamands. Il est vrai que chez eux la matière picturale, iconographique, populaire ou sacrée, mais dans la plupart des cas flamande, est non seulement un véritable support créatif, mais elle est aussi un matériau à part entière de leur théâtralité. C'est à travers quelques études de cas prélevées dans le corpus des deux artistes que je poserai la question suivante : l'esthétique de la mort à travers les pièces picturales des auteurs fait-elle de leurs œuvres, unanimement, des créations de la scène postdramatique ? Avant d'entreprendre ces analyses et l'étude des motifs du double apparus dans les textes et les performances des dramaturges, il est nécessaire de faire le point sur le concept de l'esthétique, du fait que les définitions de ce terme sont nombreuses et quelquefois contradictoires.

1- Esthétique, définitions

D'après l'étude de Carole Talon-Hugon, à travers un bref historique allant de la naissance du terme à « l'esthétique analytique », l'esthétique est une discipline philosophique qui se décline sous des appréciations diverses. Terme apparu au XVIIIe siècle « sous la plume de Baumgarten¹¹³⁹ »¹¹⁴⁰, « 'esthétique' vient du mot grec *aisthēsis* qui désigne à la fois la faculté et l'acte de sentir (la sensation et la perception) »¹¹⁴¹. Par ailleurs l'esthétique est « une science ayant pour objet le jugement d'appréciation en tant qu'il s'applique à la distinction du beau et du laid »¹¹⁴², une « réflexion sur un champ d'objets dominé par les termes de 'beau', de 'sensible', et d'art' »¹¹⁴³, et une « démarche discursive, analytique, argumentée permettant des clarifications conceptuelles ». Quant à l'esthétique analytique, « elle s'intéresse plus largement à l'attitude et à l'expérience esthétique [...], à la valeur esthétique et aux critères d'excellence [...] aux concepts esthétiques et aux goûts »¹¹⁴⁴. Néanmoins le « jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance »¹¹⁴⁵ dans la perspective kantienne. Pour Pierre Bourdieu, l'esthétique est accusable « d'être le lieu de dénégation du social : elle n'a pas vu que le goût est plus déterminé que ne le pensait Kant et que sa croyance en l'autonomie et en l'autotélie de l'art [...] est elle-même le fruit de l'Histoire »¹¹⁴⁶. Enfin, si « tout discours sur l'art est vain et que l'esthétique doit se taire », c'est aussi selon Alain Badiou, parce que la théorie de l'art est la théorie d'un processus et non d'une finalité : « Renouant avec le discours romantique, il (A. Badiou) entend remplacer le discours sur l'art par celui d'un art qui est lui-même 'procédure de vérité' »¹¹⁴⁷.

À la lumière de ces définitions, ce qui est frappant pour mon sujet, c'est que l'esthétique, d'un point de vue étymologique, est sensation et perception. Ensuite, appliquée au théâtre, l'analyse esthétique est un discours davantage porté sur le processus artistique que sur l'objet lui-même. Dans le mécanisme de création des deux artistes flamands, la peinture (liée à la théorie des affects, aux notions de beau et de goût) joue un rôle prépondérant à plusieurs niveaux : en tant que support créatif (les artistes travaillent à partir de toiles de maître), en tant que source

¹¹³⁹ Philosophe allemand 1714- 1762, auteur de *Esthétique* (1750) et « inventeur » du terme esthétique qu'il définit comme « science de la connaissance sensible »

¹¹⁴⁰ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.5

¹¹⁴¹ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.3

¹¹⁴² Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.3

¹¹⁴³ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.4

¹¹⁴⁴ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.106

¹¹⁴⁵ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.54

¹¹⁴⁶ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.113

¹¹⁴⁷ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que sais-je ? Puf, 2004, p.114

d'inspiration (la contemplation de tableaux déclenche la création théâtrale), en tant que procédé dramaturgique (dans *Mademoiselle Jaire*, description d'une enluminure d'époque bourguignonne en guise de didascalie), et en tant que dispositif scénographique (Jan Fabre crée sur scène des installations corporelles à partir de représentations iconographiques).

Aussi, avant d'étudier les relations de la peinture avec les théâtralités des deux poètes, la notion du double est observée à partir du corps et des différents corps qui portent aussi l'ambivalence (de la vie et de la mort, de la représentation et de la performance, du théâtre et des arts plastiques¹¹⁴⁸): corps de pierre et corps de chair, corps de scène et corps plastique, corps inanimés/ animés. Dans cette lignée, le « couple » santé/ maladie s'inscrit également dans la perspective du corps double et des dualités du corps, puisque les sensations et les perceptions liées à la santé/maladie ne sont pas étrangères au champ esthétique, en particulier dans le domaine des représentations de la mort.

Enfin, en dernier lieu, concernant les relations entre peinture et théâtre, des figures éparses du corpus ghelderodien et des études de cas précises parmi les œuvres de Jan Fabre seront envisagées.

2 Le double et la mort

À travers ce concept qui ne se limite pas aux vertus du miroir et à la simple symétrie, l'idée du paradoxe, du contraire, de l'ambiguïté et du composite au sens où deux éléments peuvent participer à l'élaboration d'un même champ esthétique (comme par exemple le corps dansant et le corps sculpté) est aussi prise en compte. Dans les pièces des deux écrivains flamands, la notion de double joue un rôle essentiel. Si la notion est à ce point prégnante dans ce corpus, c'est parce que les auteurs eux-mêmes sont soumis à une hybridation et à des paradoxes mis en évidence, de façon intrinsèque, par les impulsions du grotesque dont leur théâtre s'imprègne. Les « impulsions » biographiques ont également contribué aux ambivalences qui nourrissent leurs productions. Le père de Ghelderode, archiviste, était un homme positif et sa mère, lunaire et superstitieuse, était dépositaire de contes ayant marqué le petit Adolphe Adhemar. Le père de Jan Fabre, communiste, a initié son fils au dessin et aux visites de musées, tandis que sa mère, catholique, l'a éveillé à la poésie française du romantisme. Les influences composites et

¹¹⁴⁸ Jan Fabre oppose les deux dans le sens où le théâtre, spectacle vivant, met en scène des corps en vie, et les arts plastiques du côté de la mort, représentent des êtres ou des objets inertes et privés de vie (Entretien du 27 novembre)

parentales se sédimentent dans les œuvres des deux artistes, par endroits. De plus, le pays dans lequel ils ont l'un et l'autre grandi était de nature duale, lui aussi, en particulier sur le plan de la langue : la diglossie du flamand et du français « suppose en principe la dominance d'une langue sur l'autre et son imposition généralisée, du fait de son caractère officiel ou formel. Son usage est de mise dans la vie publique, c'est-à-dire dans l'enseignement, l'administration, la justice, les rituels religieux, la diffusion médiatique etc. »¹¹⁴⁹. Les rivalités, les échanges et les complémentarités ancestrales entre français et flamand induisent des conséquences en matière d'hybridation. Ghelderode, qui selon la formule de Coster « pense en flamand et écrit en français », est un « spécimen » de la situation de diglossique de la Belgique¹¹⁵⁰ ; « ainsi, arrivait-il qu'ayant vécu en français l'on mourût en flamand »¹¹⁵¹ ; ce qui pourrait contrarier le poète dramatique puisque pour lui, la mort est la même pour tout individu à toute époque. De son côté Jan Fabre ne parle pas français. Sa situation linguistique est-elle l'héritage du passé ? Si « l'aversion de la Flandre pour la langue française a des origines sociales, à travers les vexations que son peuple a dû subir de la part de la classe dominante »¹¹⁵², il est possible que l'éducation de Jan Fabre en flamand soit opposée à celle de Ghelderode, élevé, quant à lui, dans la langue hégémonique de son époque. En dehors de ces héritages d'ordre historique et social, l'héritage biographique est davantage éloquent sur le sujet de la mort elle-même. Ghelderode a été marqué par le récit de sa mère concernant le fait réel de la fillette « morte-vivante » telle qu'il la décrit, dans un cercueil alors qu'elle vivait encore, et Jan Fabre par le décès de son frère dont la disparition réactive en lui le sentiment du double d'un point de vue gémellaire, et se traduit dans la nature même de ses œuvres :

Tout est doublé [...] Le jumeau se trouve toujours à l'intérieur. Il est toujours là... Pourquoi ? Peut-être... Peut-être que très tôt j'ai commencé mon travail parce que mon frère est mort - il me ressemblait – et j'ai toujours dialogué avec un mort [...] Comme cela ressemble à un dialogue, tous mes travaux cherchent le frère disparu.¹¹⁵³

¹¹⁴⁹ De Coster Michel, *Les enjeux des conflits linguistiques*, Le français à l'épreuve des modèles belges, suisse et canadien, L'Harmattan 2007 p.19

¹¹⁵⁰ Lydie Toran, *L'hybridité du théâtre ghelderodien : de la minorité identitaire à la scène internationale*, Minority Theater on the Global Stage, Madelena Gonzalez and Hélène Laplace-Claverie, Cambridge Scholar Publishing, 2012, pp. 10-116

¹¹⁵¹ romancière et dramaturge gantoise Suzanne Lilar qui « exprime un inconfort intellectuel où sa francolâtrie doit composer avec le secret apprentissage d'une seconde langue. Et d'avouer que s'étant un jour rendue au théâtre flamand, « ses parents n'eussent pas tonné davantage si elle avait été au bordel » (1976, 42-43). De Coster, p.29

¹¹⁵² De Coster p.40

¹¹⁵³ Jan Fabre, entretien TG2, Paris 27 novembre 2012

2.1 Le corps peut-il être double?

Cette question se décline autour des corps de pierre/ corps de chair, corps plastique et arts plastique, corps inanimé de la marionnette/ corps animé de l'acteur, et enfin du binôme santé/maladie caractéristique de la lutte pour vie et contre la mort.

2.1.1 Le corps de pierre (gisant/ statue/ cadavre) s'oppose-t-il au corps de chair ?

Ici, le corps de pierre se réfère à la fois à une œuvre d'art, statue, gisant, et au corps cadavérique, devenu froid et rigide, tel que l'artiste le décrit¹¹⁵⁴. De par sa nature artistique et non théâtrale, il est attendu que le corps de pierre nous entraîne momentanément en dehors du corpus des pièces de théâtre, d'autant que les œuvres d'art fascinent aussi bien Jan Fabre que Michel de Ghelderode. Ce type de mise en garde est naturellement valable pour l'ensemble du développement relatif à l'esthétique de la mort sollicitant, en art, les œuvres plastiques la plupart du temps.

Par rapport à ces deux premiers corps, de pierre et de chair, il est vrai que le premier est définitivement absent du théâtre des deux auteurs. Il est néanmoins fort présent, pour ne pas dire imposant dans la production plastique de Jan Fabre : les *Piétas* sont réalisées en marbre blanc de Carrare ; exposées à la biennale de Venise 2011, dans une scénographie d'exposition conçue par le plasticien, elles constituent (et sont constituées au moyen d') « une mise-en scène et une réflexion de l'art »¹¹⁵⁵, ce qui induit, en anglais, un double sens entre le réfléchissement des sculptures sur le socle doré et la réflexion de l'artiste. Dans l'installation, celui-ci est représenté mort ou endormi, tel un Christ-Fabre dans les bras de la Madonne-Mort. D'autres pièces sont également conçues en marbre. Parmi ses deux sculptures en hommage aux scientifiques E. C. Crosby et K. Z. Lorenz qui se situent dans la tradition des gisants, *Le Voile d'Elisabeth* renvoie directement au *Christ Voilé* de Giuseppe Sanmartino que l'on peut contempler dans la Chapelle Sanverro à Naples, chapelle autrement appelée *Chiesa di Santa Maria della Pieta*. Si la mort du Christ est plus représentée que d'autres motifs dans la production plastique de Fabre, c'est en réalité sur la mort en général qu'il travaille, dans la vision particulière qu'il a d'elle. Pour lui, « elle ne semble pas être une étape ultime qu'il s'agit de défier ou de repousser mais plutôt un

¹¹⁵⁴ *Op. Cité*

¹¹⁵⁵ « *His current effort, his five sculptures in this exhibition, is a reflection and mise-en-scène of art brought to the locus of pias, concialiation and compassion* », Catalogue *Pietas Jan Fabre*, p. 35

adversaire que l'on teste, que l'on essaye de se figurer pour mieux l'exorciser, le représenter pour mieux l'imaginer »¹¹⁵⁶. Or ce n'est pas sa représentation même, au moyen de ses œuvres minérales, qui l'intéresse directement mais un acheminement vers elle : « la préparation de la mort règne dans toutes /ses/ sculptures et /ses/ créations théâtrales »¹¹⁵⁷. Les velléités propédeutiques du poète, quant à la mort qui se présente en toute vie, prennent forme ici à travers les corps de pierre, en marbre de Carrare. Mais ces œuvres manifestant le désir de la préparation à la mort sont aussi la manifestation de la beauté de la mort et, en même temps, une sorte de témoignage du décès advenu des deux scientifiques. Autant dire que la valeur uchronique des deux pièces – du fait de leur appartenance au passé, présent, futur - est prégnante, en dépit de la teneur minérale et pourtant lumineuse des gisants. Enfin, ces œuvres situées en dehors du corpus théâtral véhiculent, au-delà de ces valeurs propédeutiques, atemporelles et néanmoins concrètes, une définition du rôle de l'artiste : « La seule chose que l'on peut faire en tant qu'artiste, c'est se donner la mort. Toute mon œuvre est une préparation à cette disparition »¹¹⁵⁸. Connaissant le paradoxe propre aux créations de l'artiste, et le grotesque qui caractérise l'esthétique de son théâtre, ainsi que ses expériences de NDE¹¹⁵⁹, une question se pose : y aurait-il chez lui, un désir de rester plus vivant dans la mort que le commun des mortels, du fait qu'il s'est trouvé déjà mort dans la vie ?

Le corps de pierre que les sculptures de l'artiste mettent en scène, à l'instar des véritables défunts, n'est pas nu ; par opposition au corps des acteurs qui peut l'être dans son théâtre. Aussi, le corps vivant dévêtu n'a pas chez lui de fonction sculpturale, même si les corps nus peuvent s'apparenter à une œuvre plastique ; c'est le cas pour l'installation corporelle qui, dans *Histoire des larmes*, n'est pas située dans une attraction mimétique des œuvres antiques porteuses de la beauté corporelle, mais plutôt dans une attraction anatomique et encyclopédique de la Renaissance, visant à suggérer le cabinet de curiosité, les ébauches de la médecine, les traces de la peinture flamande, la beauté de la chair, tout en se concentrant sur les excréments des pores de la peau (goutte de sueur démesurée évoquée par les globes de verre) dans une composition du matériau vivant. Le corps des danseurs, dont la blancheur est révélée par l'éclairage, ne peut pourtant rester vierge de référence à la blancheur du marbre.

À l'inverse, dans le théâtre de Ghelderode, les corps ne sont pas dévêtus. En opposition à son successeur qui voit l'évidence de la désincarnation dans les pièces de l'art plastique, pour le poète dramatique l'œuvre sculptée semblerait avoir une âme et la force d'aimer : quand il est

¹¹⁵⁶ Catalogue *Gisants*, p. 13

¹¹⁵⁷ Catalogue *Gisants*, p. 13

¹¹⁵⁸ Catalogue *Gisants*, p. 13

¹¹⁵⁹ *Near death Experience* : expérience de mort imminente

tombé amoureux d'un premier corps nu au moment de son adolescence, il s'agissait d'un corps sculpté, mais un corps mythologique. Quand il contemplait la statue de Vénus dans le parc près de chez lui à Bruxelles, elle éveillait en lui de concert l'amour de la beauté plastique et ses premiers sentiments érotiques. Il dit de la statue à laquelle il s'adresse comme à un être de chair:

En somme, une dissonance charnelle, une nudité baroque. Que m'importe ton passé ! Tu restes la première femme que j'ai regardée – j'avais quatorze ans- la première Eve apparue, ruisselante sous la pluie tiède d'un printemps, ou sous les vernis solaires. Un peu de neige peut-être saupoudrait-il tes épaules? Enfin la première. Et je te suis resté fidèle ; je traverse pour toi ce parc Royal, où tu règnes, chère amie [...]¹¹⁶⁰.

L'attachement poétique à cet être minéral, qui, comme dans l'Ecrivain Public de *Sortilèges*, vit véritablement pour lui, renvoie à une sorte d'attachement à la terre porteuse de vie et de mort. L'attachement cette fois à son territoire propre participe également de cette évocation de la matière inorganique et pourtant vivante. Actuelle et archaïque en même temps, du fait qu'elle donna naissance à un Erichthonios dans la mythologie, la terre révèle aussi la volonté du poète. Il a voulu s'enraciner géographiquement et patronymiquement dans le terroir à la fois séculier et culturel ainsi que le choix de son nom lui-même le signale : « Ghelderode a sans doute profité de la ressemblance vague et fortuite de son pseudonyme littéraire, inspiré d'un nom du village de sa mère, avec le nom d'un village situé dans la région de ses ancêtres paternels pour [...] étoffer ainsi la légende de ses origines »¹¹⁶¹.

L'enracinement et l'attachement à la matière minérale sont sans doute aussi chez lui à l'image de son obsession de la mort, et des morts que la terre absorbe, et par la voie du renversement carnavalesque auquel son écriture nous accoutume, de la vie également qui se perpétue notamment dans *La Balade du Grand macabre*, quand les amants Adrien et Jusemina s'unissent dans le tombeau ; ce lieu de passage, destiné en principe à recevoir le défunt, n'est pas sans rappeler le *colossos* figurant dans la tombe vide d'un trépassé absent, un substitut du cadavre. Ainsi que les amants de Ghelderode situés dans un monde intermédiaire entre la vie et la mort, entre la reproduction et la décomposition, le *colossos* qui « réalise toujours en tant que double, la liaison des vivants avec le monde infernal »¹¹⁶² n'appartient plus au monde des vivants et n'a pas encore été relégué dans celui des morts¹¹⁶³ : « ce n'est pas l'image du mort qu'il incarne et fixe dans la pierre, c'est sa vie dans l'au-delà, cette vie qui s'oppose à celle des vivants comme le

¹¹⁶⁰ Ghelderode, *Mes statues*, p.15-16

¹¹⁶¹ Beyen, p.63

¹¹⁶² Vernant p.333

¹¹⁶³ Vernant, p. 327

monde de la nuit au monde de la lumière »¹¹⁶⁴. Parallèlement, dans la nouvelle fantastique tirée des *Contes Cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, Véra se voit enfermée dans le tombeau pour son amant : le comte la dépose dans un cercueil et la croit toujours en vie un an après. Chez les grecs de l'Antiquité, « à travers le *colossos*, le mort remonte à la lumière du jour et manifeste aux yeux des vivants sa présence »¹¹⁶⁵. Que ce soit chez les amants de Ghelderode, dans Véra tirée des *Contes Cruels* ou dans la figure du *colossos*, le tombeau demeure un lieu de pierre destiné à recevoir un corps de chair qui devient corps de pierre ; même dans l'union amoureuse et féconde, la dimension du cadavre est à l'œuvre, et inversement, la présence du cadavre rappelle à la vie du défunt, pour ne pas dire le défunt à la vie dans la Grèce Antique: « à travers le *colossos*, le mort remonte à la lumière du jour et manifeste aux yeux des vivants sa présence ». Pour Ghelderode, l'effigie de l'acteur est aussi une façon de faire (re)vivre le comédien ou le mort, voire le comédien destiné à mourir comme nous allons plus loin¹¹⁶⁶ le voir avec Renatus et son mannequin ; en effet pour le dramaturge, « tirer les ficelles des marionnettes, leur souffler les mots de leur temps, c'est ressusciter des morts en attente et faire du folklore un passé vivant »¹¹⁶⁷.

Enfin, « puisque le froid de la pierre est en rapport avec la mort »¹¹⁶⁸, pour terminer avec le corps de pierre chez Jan Fabre et par analogie avec les amants dans le tombeau chez Ghelderode, ce corps, par sa nature et sa définition, est une image de la mort dans le monde contemporain et dans le monde archaïque. Dans l'Antiquité, c'est par la référence à Médusa notamment que la mort est figée sous l'image du corps minéral : « Que la mort soit apparue comme une pétrification des vivants nous en avons une série d'indices. Pindare n'emploie-t-il pas l'expression, la mort de pierre /notamment en référence à la Gorgone/ qui change en pierre ceux qui la regardent »¹¹⁶⁹.

Le regard est tel une porte entre les deux mondes, des vivants et des morts, et entre les deux corps également : par son intermédiaire le corps de chair devient corps de pierre. Il en est de même au théâtre, où la représentation passe par la voie du regard et se compose en fonction du regard, comme le souligne Josette Féral dans son ouvrage intitulé *Théorie et pratique du théâtre*. D'ailleurs, en ce qui concerne l'esthétique, ce domaine perceptif joue un rôle essentiel. Plutôt que d'initier les analyses à partir des « moyens » esthétiques dont la vue fait partie, c'est ici l'objet d'analyse, la mort à travers le corps de pierre, qui renvoie aux présupposés théoriques. Le

¹¹⁶⁴ Vernant, p. 327

¹¹⁶⁵ Vernant p. 327

¹¹⁶⁶ 2.1.4 Le mannequin, la marionnette ont-ils un corps ? S'opposent-ils au corps animé de l'acteur ?

¹¹⁶⁷ Pol Vandromme, *Op. Cit.*, p.65

¹¹⁶⁸ Vernant p.333

¹¹⁶⁹ Vernant p.333

caractère intrinsèque du regard lié l'esthétique est davantage à l'œuvre pour le corps de chair, dont les sensations s'opposent à l'inertie du corps de pierre.

2.1.2 Que reflète le corps de chair dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi... ?*

A priori, le corps de chair, contrairement au corps de pierre, est doué de sensations, agréables, désagréables, tactiles, visuelles, érotiques, douloureuses etc. Pour examiner ce point, nous allons nous concentrer sur un élément singulier du corpus des œuvres de Jan Fabre, puisque le corps de chair est spécialement caractérisé dans *Mon corps, mon gentil corps...* Dans cette pièce, la notion de double est prégnante du fait du miroir activé par le regard du performeur Wim Wandekeybus sur son propre corps. Ce miroir est lui-même dédoublé par le regard de la photographe, qui peut s'avérer mortifère ou déclencheur de sentiments, sur le corps mutilé de son modèle. Tous ces regards, sur le corps, dans le corps, à travers le corps de chair, sont porteurs d'indices esthétiques. Ils sont classés, dans une gradation allant du regard « anodin » au regard « assassin », en fonction de leur nature : regard organique, regard du voyeur, regard lié aux sensations en général, regard se focalisant sur une partie (blessée) du corps, regard grotesque, regard maïeutique, regard mortel, etc. Du fait qu'ici tous les extraits cités sont tirés de la même œuvre, *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...*, ne sont mentionnés dans les notes que les numéros de pages.

L'omniprésence du regard

On va, dans cette œuvre, du simple regard du danseur à une véritable confusion de sa perception, en passant par la constatation de sa solitude. Au début de la pièce il énonce en effet seulement « je regardais toujours »¹¹⁷⁰, puis, « j'ai regardé autour de moi/ et je n'ai vu, à cet instant, d'autres visiteurs »¹¹⁷¹, et enfin, « je ne savais plus ce que je voyais »¹¹⁷². Dans la position de l'observateur habituellement proposée par l'institution muséale, il cherche à regarder son propre corps : (« dans ce musée [...] je me disais/ comment regarder/ je ne sais pas comment regarder cela !/ Comment regarde-t-on une chose pareille ? Comment regarder mon

¹¹⁷⁰ p.85

¹¹⁷¹ p.93

¹¹⁷² p.97

corps ? »¹¹⁷³ ; ensuite, son regard se démultiplie (« j'ai vu d'autres yeux/ scruter mon corps »¹¹⁷⁴) et il finit par dépasser la consistance de la matière charnelle: « j'ai vu/ mon corps/ complètement transparent »¹¹⁷⁵. Mais à travers la consistance charnelle, le regard est aussi sentiment et sensation : « je voyais que mon corps aspirait/ à la force de l'orgueil »¹¹⁷⁶. Dans cette opposition entre le corps lui-même et ses images photographiées, entre sa matière et ses composants immatériels (sensations et souvenirs), la volonté du « sujet » photographié est perméable à l'attraction des images artistiques et mémorielles ; il voit malgré lui les images extérieures de son propre corps (sous forme de photos) et les images intérieures (sous forme de souvenirs) : « je ne voulais pas regarder mais j'ai regardé comme on regarde un accident/ Très vite et tout en sensations/ j'ai vu des photos de mon corps »¹¹⁷⁷. Comme pour répercuter le mécanisme du miroir, la vision de ces images globales et actuelles renvoie effectivement à la vision fragmentée du passé: « En regardant ses photos/ je me suis souvenu de ce jour où je m'étais blessé ¹¹⁷⁸». En cela, le regard détaille également des parties du corps sur lesquelles il se porte de façon extérieure et intérieure de nouveau, dans le sens où les organes et la surface du corps sont sous la loupe.

Regard découpé et découpant les parties du corps qui s'y reflètent

Les occurrences détaillant les endroits corporels et charnels, eux-mêmes parfois doués de sensations, sont nombreuses :

- « Au creux de mon maigre corps/ j'ai vu l'aorte/ consoler une masse de chair »¹¹⁷⁹
- « Je ne pouvais pas regarder/ mes cordes sensibles et mes fils »¹¹⁸⁰
- « il y avait des images de ma chair en décomposition »¹¹⁸¹
- « j'ai vu mon corps disséqué et lacéré de différentes façons¹¹⁸² »
- « j'ai regardé ma cicatrice et j'ai vu mon bras déchiqueté [...] ça me passionnait de regarder cette plaie ouverte/ de voir l'empreinte des dents de chien/ dans mon radius et mon cubitus »¹¹⁸³
- « j'ai vu l'aorte/ consoler une masse de chair »¹¹⁸⁴

¹¹⁷³ p.82

¹¹⁷⁴ p.81

¹¹⁷⁵ p.95

¹¹⁷⁶ p.96

¹¹⁷⁷ p.91

¹¹⁷⁸ p.86

¹¹⁷⁹ p.90

¹¹⁸⁰ p.91

¹¹⁸¹ p.96

¹¹⁸² p.97

¹¹⁸³ p.98

¹¹⁸⁴ p.90

- « j'ai vu/ ma couche protectrice sensible/ prendre des formes étranges/ certains os déchirent/ mon bouclier naturel/ ce sont des entailles délibérées/ pratiquées de l'intérieur/ en guise de décoration [...] j'ai vu que mon corps change de peau/ comme les reptiles »¹¹⁸⁵

- « je veux voir tous les fluides de ton corps »¹¹⁸⁶

Cette dernière occurrence qui, contrairement aux autres, n'est pas auto-réflexive avec le pronom « ton » (dans « ton corps »), introduit le regard de la photographe en dialogue avec celui de son « modèle ». Elle est souvent perçue telle une voyeuse que l'on peut qualifier selon différents types de voyeurisme : le voyeurisme médical, névrotique et envahissant, grotesque, érotique, libidineux, maïeutique et mortel.

Pouvoir et contre-pouvoir du voyeurisme

Le regard voyeur et médical suppose que le corps est une maladie pour lui-même, de sorte que sa disparition est implicite. Deux éléments introduits de la même manière (« elle voyait ») le montrent dans ce texte : « elle voyait mon corps/ comme un virus monstrueux et impossible à endiguer »¹¹⁸⁷ et « elle voyait mon corps comme l'intrus/ dans mon propre corps »¹¹⁸⁸. Serait-il question d'euthanasier le corps de façon à ce qu'il soit débarrassé de lui-même ? Le regard voyeur et névrotique à la fois envahissant et isolant « le sujet » de lui-même et du reste du monde se révèle également dans la relation entre la figure absente (sur le plan scénique) de la photographe et la figure présente du performeur. Paradoxalement la relation, établie à travers le jeu des regards, suggère soit l'absence de relation que la solitude du sujet révèle, soit la fusion entre lui et elle à travers le corps de celui-ci. À propos de la solitude, un dialogue intérieur, réel ou imaginaire, rend explicite la dérégulation du modèle: « Dépendance de son regard/ « Oui, oui » ai-je pensé/ Je commence à la connaître mieux/ et m'imaginai qu'elle disait : « Sans mon regard ton corps/ redevient le corps qu'il a toujours été/ Un piège de solitude et de malentendus »¹¹⁸⁹. De plus, la constance, apparente et momentanée, des intentions mortifères de la photographe se vérifie dans la volonté de celle-ci d'esseuler son modèle, à travers la force de son regard : « ces yeux avaient toujours ce même regard/ un regard prédateur/ Oui je ne peux pas le décrire autrement/ ce n'était pas un regard/ qui voulait m'envelopper/ ce n'était pas un regard qui voulait se fondre au mien [...] son regard à elle voulait m'isoler du monde »¹¹⁹⁰. Or,

¹¹⁸⁵ p.101

¹¹⁸⁶ p.94

¹¹⁸⁷ p.96

¹¹⁸⁸ p.96

¹¹⁸⁹ p.97

¹¹⁹⁰ p.103

c'est aussi l'inverse de l'isolement qui se produit, dans le sentiment du mouvement fusionnel des deux corps, opéré à la suite du mouvement photographique : « lorsqu'elle me photographiait [...] j'avais le sentiment qu'elle s'était glissée/ sous ma peau »¹¹⁹¹.

Préalablement, le regard voyeur et libidineux, qui se trame dans l'observation de la photographe (« cela m'a fait penser/ à ce moment où elle m'a observé longuement/ avec ce regard pénétrant »¹¹⁹²) se traduit par le plaisir de la photo: « après m'avoir longtemps observé/ avec ce regard qui lui est typique/ elle a surgi de derrière ses objectifs/ et a dit en chuchotant/ « je vois que ça te fait plaisir que je te photographie »¹¹⁹³ » ; ce plaisir graduellement perçu par le modèle, « c'est alors que j'ai vu dans ses yeux/ qu'elle prenait du plaisir à me regarder »¹¹⁹⁴ est explicitement reconnu dans l'attraction charnelle : « elle m'a observé/ avec un regard séducteur/ et a souri d'excitation ¹¹⁹⁵».

Allant crescendo depuis le simple regard qui fait exister l'objet regardé, en l'occurrence le corps de chair, jusqu'au regard voyeur/ érotique, ce type de vision se situe dans une juste progression suivant l'évolution du corps-même qui n'échappe pas à la mort ; ce regard là fait référence à *The Bachelor machine* de Duchamp, et va du simple jeu évoqué par la machine au plaisir de la chair dont l'ultime expression est traduite par la pulsion de mort que le cadavre suggère :

J'ai regardé et regardé encore/ Un voyage fantastique/ dans une machine érotique/ de chair brûlante et d'os brûlants [...] des images et encore des images/ stimulaient mes pensées/ mes souvenirs et mes fantasmes[...] elle qui avait observé mon corps/ ou plutôt qui l'avait sculpté à neuf/ elle avait redessiné mon corps/ en le manipulant[...] Elle voyait mon corps/ comme moi je ne l'avais encore jamais regardé/ Elle voyait mon corps/ comme un fluide/ comme un véhicule[...] Mais avant tout / dans ses yeux, dans son regard/ mon corps était une plaine de jeu sans fin/ divisée en salles/ où elle puisait sa puissance/ pour dépasser ses propres limites [...] dans toutes ces salles/ elle voyait mon corps/ comme un cadavre. ¹¹⁹⁶

D'ailleurs la photographe peut aussi afficher ou actionner un regard dangereux, exterminateur : « elle était fâchée/ et m'a regardé longuement/ avec un regard pénétrant/ un regard qui tentait d'aspirer mon âme/ de l'arracher à mon corps »¹¹⁹⁷. Ce type de regard dans cette œuvre écrite en 1996 fait écho à la vision qu'avait déjà Fabre du regard féminin en 1978 ; c'est vraisemblablement en voyant une photo (dont il est l'objet) exposée à Arles qu'il parle déjà d'un regard – en miroir au sien - assassin de la femme : « Arles 12 juillet 1978/ Un portrait de moi :

¹¹⁹¹ p.101

¹¹⁹² p.93

¹¹⁹³ p.87

¹¹⁹⁴ p.94

¹¹⁹⁵ p.102

¹¹⁹⁶ p.82-84

¹¹⁹⁷ p.99

je vois dans mon regard une façon d'observer toute féminine./ (Froide, pénétrante, mortelle) »¹¹⁹⁸. D'ailleurs dans ce même lieu à la même période, de nouveau en résonance à *Mon Corps, Mon gentil corps...*, il écrit dans son *Journal* que son « corps lui fait mal partout » et qu'il est « au fond d'un précipice »¹¹⁹⁹. Dans le monologue pour Wim Vandekeybus, le regard sur le corps est donc ici, de façon intime, un regard de la mort et la vie qui, paradoxalement quant aux élans circulatoires entre l'existence et la fin de l'existence, se fixe dans les photos : « parfois ses images faisaient mourir/ quelque chose en moi/ mais grâce à ces mêmes images/ je me suis moi-même redonné la vie »¹²⁰⁰.

Parallèlement, cette vision mortifiante peut donc aussi être une vision maïeutique, dans le sens où la sensation de la vie se fait plus pressante dans le simple regard de « l'autre » : « j'ai vu sur son visage un sourire tout confus / [...] j'ai tout de suite réagi en disant/ « Non non ce n'est pas sexuel/ Je sens mieux mon corps/ quand on me regarde/ j'ai le sentiment d'être plus vrai/ de vivre plus, d'exister plus »¹²⁰¹. Or, étant donné qu'avec Jan Fabre, comme avec Michel de Ghelderode il y a peu de chance pour que l'immuable s'établisse même à travers la fixité de l'image photographique, le danseur, à travers les créations artistiques de la photographe se demande : « est-ce que j'existe vraiment à ses yeux / ou seulement dans son imagination? [...] Oui je n'existe que par la grâce de ses photos/ ses images et ses représentations de moi »¹²⁰².

Ici se trace encore une fois la distance entre le modèle et l'artiste : si celui-ci a eu la sensation de l'existence dans le regard de la créatrice (« je sens mieux mon corps quand on me regarde »), tout comme il avait eu la sensation du fusionnel pour ne pas dire de la violation de son corps, c'est l'éloignement qui se dessine à nouveau entre la vie du sujet et la façon dont il se perçoit lui-même (« je n'existe que par la grâce de ses photos ») tout comme il s'était senti séparé, isolé dans son corps de chair que la sensation du toucher n'a pas fait vibrer.

Ces paradoxes entre l'isolement et la fusion, entre le regard maïeutique et le regard mortel, trouvent une ramification dans les rapprochements entre le « bas » et le « haut », rappelant que l'esthétique du grotesque est dans ce poème convoquée : « le rectum est un gros œil ensanglanté¹²⁰³ ». De plus, étant donné que le regard en miroir entre l'artiste et son modèle, se répercute dans un autre miroir entre le monologue de celui-ci et le dialogue de celle-là, l'oxymore du regard en tant qu'anus est également créé à travers les propos de la photographe, que les souvenirs du photographié rappellent : « J'ai repensé/ à son regard/ Ce regard affamé/

¹¹⁹⁸ Jan Fabre, *Journal de nuit*, p. 20

¹¹⁹⁹ p.20

¹²⁰⁰ p. 103

¹²⁰¹ p.87

¹²⁰² p. 100

¹²⁰³ p.88

qui veut tout digérer/ Elle disait régulièrement/ « L'objectif n'est pas un miroir/ Ne fixe pas l'objectif ! Et si tu veux t'admirer/ tu ferais mieux de regarder avec ton anus »¹²⁰⁴

Enfin, faisant écho à la vidéo de *l'Ange de la mort*, dont les images de William Forsythe sont rendues par moment invisibles, Wim Vandekeybus par moment perçoit l'apparition/ disparition de son corps à travers les photos, réelles ou fictives, de l'artiste : « j'ai vu des images de mon corps/ qui apparaissaient/ et disparaissaient »¹²⁰⁵. Le corps de chair est alors soumis une nouvelle fois aux actions de la photographe et plus précisément aux doubles pulsions de vie et de mort que ces jeux de miroir entre le corps et l'image, entre cette femme et cet homme, ont provoqué. La mutilation du corps apparaîtrait-elle comme un espace annihilant la distance entre l'art et l'artiste, entre les deux sexes et entre les états vivants et mortels ? Le regard apparaît-il comme impulsion de la métamorphose ? Dans le sens où il est susceptible de faire vivre ou de faire mourir, et qu'il est le propre du miroir et du renversement entre l'existence et la mortification, le regard plus puissant que le modèle regardé, est créateur de transformations, ainsi que Georges Groddeck le précise : « « Que la plus grande partie de ce que nous voyons soit écartée ; que l'objet, toujours et sans exceptions, soit transformé par le sujet qui le voit » »¹²⁰⁶.

Regard du corps/ sur le corps

Ce développement sur le corps de chair, de par ses analyses textuelles, aurait pu se trouver dans la première partie, mais il est davantage à sa place dans une réflexion sur l'esthétique de la mort, laquelle est directement reliée au sensible, au regard notamment comme on le sait, et du fait que théâtre est lui-même étymologiquement lié à l'action de regarder. Le théâtre et l'esthétique ont donc ici en commun et en particulier, le regard. La vision en tant que moyen et en tant que finalité est une perception caractéristique du double monde de la vie et de la mort comme on l'a vu, surtout à travers le mythe de Médusa qui n'a cessé d'alimenter l'imaginaire et la création artistique. Le dieu de la mort Hadès peut illustrer cette « double face » dont le regard est porteur par rapport aux sphères des morts et des vivants: régissant sur les Enfers, il se rend invisible avec son casque fabriqué par les Cyclopes, la Kunée, grâce auquel Persée peut d'ailleurs approcher la Gorgone et la tuer. L'attribut du dieu infernal – autrement nommé Aïdoneus « celui qu'on ne voit pas » - est aussi par conséquent directement lié à la mort, pour ne pas dire une préfiguration de la mort qui elle aussi rend invisible l'être qu'elle emporte et dont le corps est à son tour dissimulé

¹²⁰⁴ p.89

¹²⁰⁵ p.89

¹²⁰⁶ Qilvie Mei, *La scène italienne des années 2010*, « Surmarionnettes et marionnettes » Carole Guidicelli, Laverune, L'Entretemps, 2013, p. 331

par la sépulture. Je précise au passage que le rite funéraire est lié à la notion du double : selon Patrick Dupouy, « la croyance au double suscite une multitude de rites magiques propres à neutraliser le péril qu'il fait peser sur les vivants, au premier rang desquels l'obligation de sépulture »¹²⁰⁷, ainsi que la tragédie d'Antigone l'illustre dans ses différentes versions. À travers le mythe de Médusa, un jeu de miroir entre l'effet de la kunée et le rituel funéraire des hommes se dessine, tel qu'il s'est aussi dessiné selon la légende de la gorgone, dans le reflet du bouclier de la déesse guerrière. Chez Jan Fabre, quand le regard se porte également sur un miroir fabuleux, par référence au conte des frères Grimm, c'est l'image du corps qui se refléchit sous de multiples facettes et références :

– « le corps-tombeau » de Platon, dont la métempsychose ne se vérifie pas chez Jan Fabre, est néanmoins imaginé dans un extrait qui, superposant les images, superpose aussi les corps et surtout les histoires réitérées de ces corps : « était-ce mon corps que je voyais ou celui de mon grand-père à son retour des camps de concentration ? »¹²⁰⁸

– « un corps-beauté » qui s'oppose à la conception platonicienne que l'instruction de Socrate, en substance, révèle en ces termes : « Socrate enseignait à Parrhasios le Peintre et au sculpteur Cliton la manière de représenter ce qu'il y a de plus aimable dans le modèle en traduisant par des gestes la vraie beauté de l'âme. Sous l'enveloppe corporelle il s'agit d'atteindre la beauté essentielle de l'esprit »¹²⁰⁹. Pour Jan Fabre, à travers la voix de Wim Vandekeybus, la beauté se situe à l'endroit de sa pièce dans la plasticité du corps et en particulier sur sa matière épidermique, car « un corps sans cicatrice n'offre à /ses/ yeux aucune beauté »¹²¹⁰.

– « un corps fantôme » que le cinéma expressionniste, la peinture romantique et la tragédie notamment ont aussi exploité, se révélant, non pas dans le corps lui-même, mais dans « des images /du/ corps [...] qui ressemblaient à des fantômes » ; le média photographique, ici métonymique du regard, renforce davantage la dimension mirifique entre l'artiste et son modèle, entre le modèle et l'image qu'il a de lui, entre le corps et les photos du corps, entre l'homme et le fantôme, c'est à dire entre l'homme vivant et l'homme trépassé.

Enfin, le corps de chair devient corps de papier dans le média photographique. D'« objet » vivant qu'il est au départ, tout en étant proche de la mort dans son état intermédiaire de grand blessé, il prend finalement le statut d'objet artistique. Dans le chapitre suivant, consacré au corps plastique, c'est le contraire qui s'opère : c'est en partant de l'œuvre d'art que l'on « arrive » au corps de chair alors utilisé en tant que matériau artistique. Il est vrai qu'il devient à la fois

¹²⁰⁷ Patrick Dupouy, *La mort*, Paris Flammarion, p. 213

¹²⁰⁸ p.90

¹²⁰⁹ Denis Huisman, *L'Esthétique*, PUF, Que sais-je ? 1994, p.7

¹²¹⁰ *Mon Corps*, ... p.86

œuvre d'art tout en étant matière d'une installation artistique, faisant d'ailleurs écho elle aussi à d'autres œuvres d'art contemporain et du théâtre de Jan Fabre en particulier.

2.1.3 Corps plastique ou art plastique ?

Si la réduction de la distance entre l'art et l'artiste, entre l'homme et la femme, entre la vie et la mort, n'est pas véritablement réalisée, et demeure sous la forme d'une quête que le théâtre ne cesse d'explorer, elle est néanmoins transfigurée à travers le corps de chair ; or, il est tellement transformé au moment de la mort qu'il apparaît tel une réalisation artistique façonnée par l'esthétique postmoderne. Cela se vérifie dans le corpus fabrien une nouvelle fois. En effet dans le cadre de son proche suicide, quand l'amoureux Lancelot s'interroge sur la façon dont sa noyade va déformer son corps, un corps plastique surgit de l'écriture de l'artiste: « Ou peut-être vais-je lutter/ contre l'eau qui gargouille dans mes poumons/ et lentement me noyer/ jusqu'à ce que mon corps enfle/ et devienne une éponge bleue monstrueuse »¹²¹¹. Cette image ferait-elle référence à la *sculpture bleue éponge sans titre* de Klein en 1959 ? Du fait que les *reliefs éponges* et les *sculptures éponges* du créateur de l'IKB seraient doublement imprégnés de la présence des spectateurs ayant visité le théâtre Gelsenkirchen (ayant commissionné l'artiste) et de l'*International Klein Blue*, l'œuvre d'art est ici un témoignage de la manifestation, éphémère, de l'être vivant à travers son corps ; un corps qui, pour le poète flamand, devient un cadavre artistique.

Dans le même ordre de création plastique suggéré par l'écriture de Jan Fabre, le corps qui n'est plus, cette fois, privé de vie, se présente sous un aspect sculptural similaire à celui de la mort : « mes muscles étaient gonflés comme des pneus Michelin/ Elle jouait des volumes et des formes [...] Je ressemblais à un parfait diable/ à un grand nain/ à un satyre sportif [...] Des mouvements et des actions qui se moquaient de la mort/ C'était comme si je pouvais vaincre/ les limites de cette chose/ étrange obstinée/ que nous appelons corps »¹²¹². Les déformations que ces blessures ont engendrées ne sont pas sans rappeler, par le motif des pneus, l'attentat que Rob Scholte a subi dans sa voiture, et dont les traces instillent l'écriture de l'artiste¹²¹³. Cet extrait montrant que la connaissance du corps est réduite et que le corps lui-même est un 'domaine' restreint renvoie à un passage dans lequel la notion de limite ne s'adresse plus au corps amputé mais à celle qui le photographie : « mon corps était une plaine de jeu sans fin/ divisée en salles/ où elle puisait sa

¹²¹¹ *Another Sleepy Dusty Delta day*, p. 92

¹²¹² p.84

¹²¹³ <http://www.ultimavez.com/en/productions/body-body-wall>: « pour cette œuvre Jan Fabre est inspiré par l'artiste allemand Rob Scholte, l'artiste de performance Orlan et Wim Vandekeybus lui-même ».

puissance/pour dépasser ses propres limites »¹²¹⁴. Les concepts de la forme et de la limite de la forme, qu'elles soient corporelles ou plastiques, sont propres aux arts visuels. En cela, le corps qui flirte avec la mort demeure un champ d'exploration plastique. Le danseur blessé, handicapé, se voit effectivement tel un corps martyrisé, mortifié, ayant cependant les caractéristiques d'une œuvre d'art composite, réalisée au moyen d'éléments métalliques : « ma peau prend toutes les couleurs de l'arc-en-ciel/ mes ongles sont des clous/ et mes poils sont des fils de fer/ qui s'enchevêtrent sur ma peau¹²¹⁵ ». Les clous dont il est question peuvent renvoyer aux portraits d'Andrew Myers ou de Kumi Yamashita qui sont constitués de vis et de clous, et le fil de fer aux personnages d'Alexander Calder dessinés/ constitués de ce même media. Néanmoins les œuvres de ces trois artistes n'ont pas les dimensions martyrologique et grotesque du corps de Wim Vandekeybus dans la pièce de Jan Fabre, quoique certains portraits de Myers, comme *Fading Thoughts* suggèrent aussi la dégradation du sujet par la perte de son intégrité physique, voire la disparition de son image en cours d'effacement.

Enfin, dans la pièce du poète - l'écriture de Fabre se dévoile en tant que poétique au fil de sa découverte-, de façon métaphorique, le corps fait l'objet d'une installation artistique : « mon corps est découpé en d'innombrables petits morceaux et suspendu à des crocs de boucherie »¹²¹⁶. Élément d'un théâtre plastique épicié, ce motif répond au dispositif scénographique d'une pièce antérieure à *Mon corps...* : *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982). Dans la représentation de cette œuvre, un grand nombre des crocs de boucherie sont bel et bien suspendus au dessus de la scène, alors qu'une vidéo en fond de scène diffuse l'image du jeune Jan Fabre, alors âgé de vingt-quatre ans au moment de la performance, un revolver sur la tempe. Déjà pour lui, « l'artiste ne pouvait que se donner la mort », parallèlement à l'utilisation de la chair dans un monde mercantile que les crochets à viande imageaient, et dont la disposition, suggérant à la fois l'ordre et la violence, n'était pourtant pas étrangère à la beauté plastique de l'installation scénique. La présence de la mort, était justement signifiée par l'absence de morceaux de viande suspendus aux crochets vides et par l'image du jeune artiste sur le point de se suicider. Le thème de la viande et de la vie et la mort à travers la viande, autrement dit de l'incarnation et de la désincarnation, est aussi exploité avec les robe et veste que Jan Fabre a réalisés à partir de pièces de viande cousues ensemble ; œuvres qui ne sont pas sans rappeler la *Robe de chair* (1987) de Jana Sterback ou plus lointainement *La Filette* de Louise Bourgeois (1968) – une sculpture-installation plus directement reliée aux fantasmes et aux phobies érotiques de l'artiste ; censée être constituée de viande elle est aussi présentée suspendue à un

¹²¹⁴ p.83

¹²¹⁵ p.101

¹²¹⁶ p.92

croc de boucher - . L'artiste tchèque cinéaste, vidéaste, Jan Svankmajer qui est venu plus récemment au film d'animation par l'intermédiaire de la marionnette dont nous allons reparler, a créé sa vidéo d'animation *Viande amoureuse* en 1989.

Chez Ghelderode ce motif des plus rares n'apparaît que dans la dimension cadavérique du corps ainsi que l'Inconnu le précise à Jacquelin, ayant quelques élans de jalousie envers cet inconnu (Lazare) de même condition (ressuscitée) que Blandine. Il dit à l'amoureux de Blandine : « votre couteau jeune fou ne fera que des plaies sans couleur... Viandes froides qui ne souffrent plus, ne coulent... »¹²¹⁷

Pour en revenir aux œuvres de Jan Fabre, une dernière mise-en-scène artistique vient apporter sa contribution à l'univers fabrien de la mort. À l'occasion de *l'Ange de la métamorphose*, nom de l'exposition curée au Louvre en 2008, et exposée à côté du *Boeuf écorché* de Rembrandt, *Pièce de viande* est produite par Jan Fabre au moyen de scarabées carnivores, comme si les insectes étaient eux-mêmes les « faiseurs » de la mort, alors que la mort est déjà présente dans le thème de l'œuvre-même dont la matière est par essence mortelle également. Ces dernières créations, *Pièce de viande*, *Robe* et *Veste de viande* sont soumises à une scénographie d'exposition que le danseur de *Mon Corps, mon gentil corps...* expérimente également à travers l'exposition des photos de son propre corps, réparties dans les différentes salles numérotées :

salle 1/ La salle des muscles¹²¹⁸, salle 2/ la salle du système digestif¹²¹⁹, salle 3/ la salle du système cardio-vasculaire¹²²⁰,salle 4/ la salle du système nerveux¹²²¹, salle 5/ la salle du système respiratoire¹²²², salle 6/ la salle des voies urinaires¹²²³, salle 7/ la salle du système lymphatique¹²²⁴, salle 8/ la salle du squelette¹²²⁵, salle 9 et salle 10/ salles du système hormonal et reproducteur; salle 11/ salle de la peau¹²²⁶.

Ainsi, que les œuvres charnelles de Fabre soient au départ des œuvres d'art qui sont mises en scène dans des expositions, ou que son écriture les mette en scène dans une disposition (d'abord littéraire et scénique ensuite) à son tour créatrice de l'exposition, il y a aussi chez Jan Fabre, au sein même de l'œuvre dans son entier, un effet de miroir entre les productions plastiques et les productions théâtrales. De plus, à l'image des œuvres réalisées au moyen de morceaux de

¹²¹⁷ *Mademoiselle...*, p. 241

¹²¹⁸ p.84

¹²¹⁹ p.88

¹²²⁰ p.89

¹²²¹ p.91

¹²²² p.92

¹²²³ p.93

¹²²⁴ p.95

¹²²⁵ p.97

¹²²⁶ p.101

viande, dans *Mon corps...*, l'ensemble de l'exposition est réalisé au moyen de différents « morceaux » de l'anatomie du modèle : les photos sont celles des différentes parties du corps. La dernière salle, est d'ailleurs celle des limites du corps représentées par la peau qui manifeste, à l'instar de la mort, des métamorphoses, elles-mêmes images de la mort : « Sur de grandes diapos en couleur/ j'ai vu que mon corps change de peau/ comme les reptiles ¹²²⁷». Les forces chthoniennes et archétypales sont ici convoquées face à la technologie contemporaine de la projection d'image, dans un langage symbolique sur lequel le développement prochainement consacré au double domaine de la santé/ maladie va revenir : le reptile est en effet porteur de ce dual et ancestral motif.

Pour terminer, l'on peut constater que l'effet du double, riche en référence quand bien même l'auteur n'en appelle pas aux citations propres à sa démarche créative, est directement relié aux effets de la mort sur le corps : la fragilité et le dépérissement de la chair gardant les empreintes des attaques momentanées de la mort sont à l'image de la fragilité de la vie, et surtout de celle de l'homme ainsi que Fabre ne cesse de le représenter. L'homme et la vie sont donc ici réunis à travers le corps de chair, comme l'homme et la mort sont réunis à travers le corps plastique, dont le médium peut aussi être la chair. Intermédiaire entre ces différents corps - minéral, charnel et plastique - le corps désincarné et quelquefois inanimé que constitue le mannequin ou la marionnette s'oppose-t-il au corps animé de l'acteur dans le sens où le mannequin n'est pas soumis à la mortalité ? Il est soumis à la durée de la performance, ou à la postérité de l'œuvre littéraire.

2.1.4 Le mannequin, la marionnette ont-il un corps ? S'opposent-ils au corps animé de l'acteur ?

Si la mort est très nettement « incarnée » à travers les réalisations du plasticien que nous venons d'aborder, elle est au contraire « désincarnée » chez le poète dramatique : « la mort de la scène ghelderodienne, contrairement à ce qu'elle représente dans la conscience des vivants, est dépourvue des signes négatifs qui l'accompagnent ordinairement, elle ne se caractérise pas par la décomposition [...] »¹²²⁸ ; et même quand un Videbolle exhorte à la séparation de l'âme et du corps, « Désincarnons-nous vite »¹²²⁹, l'idée d'une transfiguration, possiblement à la façon

¹²²⁷ *Op. Cit.*, p.101

¹²²⁸ Thérèse Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Nizet, 1982, p.35

¹²²⁹ *La Balade du Grand macabre* p.102

de Raphaël, ne prend pas en compte la dimension corporelle. Ainsi, l'aspect charnel de la mort ne figure pas dans son théâtre. Elle y figure par contre sous des formes également plastiques, en ce qui concerne l'esthétique, mais dans le domaine spécifiquement de la marionnette et du mannequin ; et sous les formes immatérielles de l'ombre et des ténèbres.

Si différente des autres corps jusqu'ici évoqués, sans qu'elle se distancie pour autant de l'idée du double comme on va le voir, la marionnette, corps inerte a priori opposé au corps animé du comédien, nécessite une entrée en matière liée à son histoire et aux relations que Ghelderode entretient avec elle. L'écrivain s'est inspiré des marionnettes dont l'origine, en France, remonte aux représentations religieuses et statuaire de la Sainte Famille. Passionné par les légendes anciennes que sa mère lui a transmises et qui se superposent au théâtre de marionnettes, il est l'auteur de plusieurs pièces pour marionnettes : *La Farce de la mort qui voulut trépasser* (1925), *Le Mystère de la passion de notre Seigneur Jésus-Christ* (1924), *La Nativité d'après le massacre des innocents* (1926) dans la lignée de Maeterlinck, *D'un diable qui prêcha des merveilles* (1925). Quelques décennies plus tôt, Maurice Bouchor écrivit aussi des spectacles pour marionnettes à forte connotation religieuse : *Tobie, légende biblique en vers, en 5 tableaux* (Paris, Petit-Théâtre des Marionnettes, 15 novembre 1889), *Noël, ou le Mystère de la Nativité mis en vers, en 4 tableaux*, par Maurice Bouchor, (Paris, Petit-Théâtre des Marionnettes, 25 novembre 1890), *La Dévotion à Saint André*, mystère en 1 acte, en vers, (représenté par les Marionnettes du Petit-Théâtre, Paris, 1892), et entre autre *La Légende de Sainte Cécile*, en 3 actes, en vers. (Paris, Petit-Théâtre des Marionnettes, janvier 1891). *Le massacre des innocents* (de Ghelderode et surtout ici de Maeterlinck) mérite que l'on s'y arrête un instant car les œuvres du poète symboliste et son processus créatif sont parmi les sources majeures de Michel de Ghelderode et de Jan Fabre, symbolistes eux aussi à leur manière :

Lorsque Maeterlinck reprend *le Massacre des innocents* (de Brueghel), il n'opère pas une simple « translation » de l'image au texte. D'une part la fable lui est offerte par référence biblique [...] d'une autre les stratégies locales sont offertes par la peinture elle-même. Dans les deux cas Maeterlinck se retrouve à transposer [...] retrancher [...] ajouter [...] modifier [...] En somme plutôt que de reproduire, Maeterlinck [...] contrefait ou trahit le tableau. Il l'interprète.¹²³⁰

À l'imitation de l'écrivain gandois qui nourrit son écriture à la source du tableau, le plasticien et le poète dramatique composent certaines de leurs œuvres, ou parties de leurs œuvres, à partir de peintures comme on le verra plus tard. Mais pour le moment c'est la marionnette qui occupe le

¹²³⁰ Laurent Rossion, *Un langage pictural ? Le Massacre des innocents*, selon Breughel ou Maeterlinck / p.143-144 - <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/rossion.pdf>

devant de la scène. Dans la liste des pièces de Ghelderode, *D'un diable qui prêcha des merveilles* est sous-titré *Mystère pour marionnettes*. Il y a dans ce sous-titre un caractère amusant car le Mystère, dans sa forme, ne semble pas propre à l'utilisation de la marionnette ; en effet,

Le mystère est une représentation médiévale des mythes religieux, tel la Rédemption (Passion du Christ), (ou la vie du Saint patron de la ville, jouée à l'initiative d'une confrérie, surtout entre le XIV et le XVI^e) [...] Occupant les rues pendant plusieurs jours et même plusieurs semaines, le mystère est précédé d'une "monstre" (défilé à travers la ville) avant d'être joué sur la place publique [...] où c'est l'histoire du monde qui est représentée avec la guerre éternelle entre le paradis et l'enfer, et la victoire inéluctable de la puissance divine. Le mystère est destiné davantage à une pédagogie théâtrale qu'à la distraction populaire¹²³¹.

Ici comme ailleurs, et suite à cette succincte définition du mystère, l'on vérifie rapidement que le poète se plaît à réviser le genre selon son appétit habituellement carnavalesque : le mystère et la marionnette, entre la miniature et le monumental, entre le profane et le sacré, pour ne pas dire le religieux (littéraire) et le populaire (illettré) au moment où Bruegel peint son tableau, sont en effet dans des pôles opposés de l'esthétique et de la scénographie – quoique ces deux derniers termes soient parfaitement anachroniques au peintre flamand -. Contrairement au mystère, dans un contour définitoire, les marionnettes sont perçues davantage comme un amusement :

On trouve dans les théâtres populaires de marionnettes établis en France à la fin du XVI^eme. Au XVII^eme Scarron mentionne dans une lettre au Prince Gaston d'Orléans les marionnettes comme divertissement. C'est toujours le type naïf, satirique, brutal, qui fait le fond de tous les personnages, que le peuple affectionne comme une vive expression de ses instincts. La légende de Faust a été aussi souvent exploitée dans le théâtre de marionnettes en Allemagne. C'est à ce spectacle que Goethe, qui a d'ailleurs écrit des pièces pour les poupées de bois, puisa l'idée de son drame¹²³².

Avec sa pièce intitulée *La mort du docteur Faust*, Ghelderode est aussi inspiré par le théâtre de marionnettes. D'autres pièces le sont également, ainsi que l'auteur l'explique lui-même :

La Balade du Grand Macabre n'est pas une parodie de cette fin du monde au contraire c'est une proposition optimiste, dont l'inspiration est tout à fait populaire, comme je vous l'ai dit, cela vient d'un thème très ancien trouvé dans une cave à marionnettes : l'histoire de la mort, qui se dérange, qui roule sous la table, une nuit, et qui s'endort profondément.. au point qu'on la croit morte et que ses deux compagnons veulent l'enterrer.. La mort qui meurt! Voyez vous ça ?! Seulement, elle ne peut mourir, elle n'est pas morte, et elle revient et elle reprend ses fonctions, ayant ce qu'on appelle la gueule de bois. Et quand même c'est bien elle, elle

¹²³¹ Dictionnaire des genres théâtraux

¹²³² Dictionnaire du théâtre

continue avec beaucoup d'ardeur.¹²³³

Cette réflexion autour de sa pièce, et la façon dont elle a été inspirée par le théâtre de marionnettes, dégage des aspects propres au théâtre populaire, tels que l'auteur le précise lui-même, mettant l'accent, implicitement, sur un positionnement socio-politique du théâtre de marionnettes : « À côté des institutions politiques, étatiques, il y a des marges où l'on trouve des techniques et des œuvres d'art relevant d'une sorte d'artisanat. Le théâtre de marionnettes en fait partie et on peut le regarder comme une première manifestation contre la culture dominante. »¹²³⁴

Ce que l'on peut retenir de cet extrait des *Entretiens d'Ostende*, c'est que la vivacité de ce théâtre populaire de figurines n'est pas seulement médiévale. Le théâtre de marionnettes au milieu du XX^e siècle est intimement lié à la biographie du poète, avec le Toone théâtre de Bruxelles. Créé en 1830 (en même temps que la Belgique) ce théâtre voit se succéder de nombreux directeurs du Toone I au Toone VIII. Même si les pièces pour marionnettes de cette époque ne font pas partie de mon corpus d'étude, elles comportent néanmoins une somme d'informations que la dernière partie consacrée à la mort mystique exploitera.

C'est Toone IV qui va créer le 30 mars 1934 *Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, le joyau pour marionnettes que Michel de Ghelderode a recueilli d'après la tradition orale. [...] À l'occasion de la création le 19 février 1952 par Toone VI de *la Farce de la mort qui faillit trépasser*, Michel de Ghelderode rédige un hommage à tous les toone, intitulé « Toone, Rex, Mallorum ». En octobre 1956, Toone VI est chassé pour cause d'urbanisation et va installer son petit monde au café « Le Lievekenshoek » (le coin des amoureux). Il est élu roi des marionnettes par le roi des belges¹²³⁵.

Dans les pièces de mon corpus que les différents Toone n'ont d'ailleurs pas accueillies, les marionnettes sont plus souvent présentes sous des formes majorées ou minorées. En effet, dans *La Farce des Ténébreux*, ce sont des personnages masqués ou une statue de cire, et un mannequin dans *Sortie de l'acteur*, qui se sont substitués aux figurines miniatures. En dehors du corpus l'on peut aussi ajouter le double de l'Écrivain Public de *Sortilèges* qui entre dans la logique du mannequin.

Le mannequin le plus caractéristique selon l'esthétique du double, est effectivement le mannequin de Renatus qui apparaît dans *Sortie de l'acteur* quelques scènes avant la mort du personnage. L'auteur le présente comme « une sorte de mannequin en costume ancien, et qui a

¹²³³ *Les Entretiens d'Ostende*

¹²³⁴ Gaudin Claude, *La Marionnette et son théâtre, Le Théâtre de Kleist et sa postérité*, Presse universitaire de Rennes, 2007, p.13

¹²³⁵ <http://www.toone.be/>

exactement la taille et le visage de Renatus »¹²³⁶. D'ailleurs cette effigie du comédien n'est pas sans rappeler celle de Pilatus, censé être l'Écrivain Public, que le narrateur Ghelderode rencontre en ces termes : « Maître Pilatus [...] Je désire seulement m'asseoir à votre côté, comme si j'étais, à votre image, un homme d'autrefois qui survit »¹²³⁷. Curieusement pour l'auteur, dans la présence du mannequin c'est la sensation du temps arrêté qui se caractérise et pour cause : sa présence dégage une image de la mort, tel « un homme oublié des hommes, qui sait écrire merveilleusement et qui n'écrit jamais, sachant que tout est vanité »¹²³⁸. Contrairement à ce personnage-figurine côtoyant le fantastique (« je me pris à redouter [...] que le mannequin s'animât [...] ne laissant rien paraître de mon émoi, je m'inclinai devant l'homme de cire »¹²³⁹), le double de Renatus n'a rien de menaçant ; il ressemble à son modèle : « *Dans l'équivoque éclairage, le mannequin paraît bien être Renatus en sommeil* »¹²⁴⁰.

Si la « grande poupée chiffon » de Renatus dont la tête est décousue (préfigurant une sorte de décapitation) est bien à l'image de l'acteur, c'est dans la lignée de l'auteur du « Cricotage »¹²⁴¹:

Kantor a recours au masque de cire pour que ses mannequins soient les exactes copies conformes des acteurs et se prêtent à des jeux de substitution [...] La duplication des personnages [...] porte atteinte à l'intégrité des personnages et jette un démenti [...] sur le concept fondamental d'ipséité, à savoir le fait d'être soi-même et non un autre, lequel repose principalement sur la distinction des corps. Privé d'identité le personnage en vient à se dédoubler, en projetant hors de lui-même la représentation de son image corporelle¹²⁴².

Renatus quant à lui finit non seulement par se confondre avec son mannequin, mais il va jusqu'à se substituer à lui. Le comédien s'adresse à sa « réplique » en ces termes : « Renatus je suis trop las pour t'en dire davantage... Je ne suis plus qu'un accessoire, de toile et de son, une chose sans nom dans un sac... »¹²⁴³. Ici la présence de la mort a « un effet bouleversant qui aboutit non pas à une catharsis tragique mais à un anéantissement qui plonge dans l'impuissance »¹²⁴⁴. L'acteur Renatus est prêt à mourir et le lecteur spectateur en est informé. Or, du fait que le personnage

¹²³⁶ p.239

¹²³⁷ *Sortilèges*, p. 15

¹²³⁸ *Sortilèges*, p. 17

¹²³⁹ *Sortilèges*, p. 17

¹²⁴⁰ p.239

¹²⁴¹ Kantor présente *La machine de l'amour et de la mort* (inspiré de *La mort de Tintagile* de Maeterlinck) à Helsinki et à Vaasa. Avec un groupe d'acteurs, de mimes et de marionnettistes il réalise à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières le « Cricotage » *Une très courte leçon* (du 16 au 10 septembre 1988) <http://www.cricoteka.pl/fr/main.php?d=tkantor&kat=4> 1

¹²⁴² Aurore Chestier, *La mise en pièce du corps dans le théâtre contemporain*, « Le Corps communicant », Béatrice Galinon- Melenec, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55-56

¹²⁴³ p.240

¹²⁴⁴ Cristina Grazioli, *Figures de la mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et d'Oskar Schlemmer*, « Surmarionnettes et marionnettes » Carole Guidicelli, Lavérune, L'Entretemps, 2013, p. 156

continue à vivre une fois que son enveloppe corporelle est désincarnée, l'on peut se demander si son effigie récupère à son actif le souffle de vie du futur trépassé. Derrière cet échange de vie et de mort entre le vrai et faux Renatus, se trouve la persistance de pieuses croyances : « On peut regarder la foi religieuse dans la survie de l'âme comme une variante des innombrables croyances à l'existence d'un « double » de l'homme vivant, et destiné à demeurer par delà sa mort. Ombre, fantôme, spectre, ectoplasme »¹²⁴⁵.

L'ombre en tant qu'élément scénique et esthétique fait allusion au tableau romantique mettant en scène le sommeil et le rêve, pour ne pas dire le cauchemar, tel le *Cauchemar* de Füssli. Des rêves célèbres de l'Antiquité sont notoirement en relation avec la mort, tel celui d'Enée qui a l'ambiguïté de ressembler à une descente aux Enfers, dans laquelle le héros est en contact avec les morts¹²⁴⁶, celui de Scipion, celui de Cicéron ou de César dont le caractère prémonitoire est d'autant plus caractéristique de la mort (les devins sont aveugles comme la nuit, et les morts ont connaissance autant de l'avenir que du passé). Le rêve, le sommeil et la mort seraient-ils du même monde ?

Autour de Renatus, les ombres sont nombreuses et caractéristiques de mon objet d'étude : « l'une des manifestations permanentes du double est l'ombre »¹²⁴⁷. Si ces ombres préfigurent une vie après la mort de ce personnage, un événement, plus avant dans la pièce, était symptomatique de sa mort prochaine. Dans la rubrique des personnages qui meurent en scène, nous avons déjà évoqué la syncope de Renatus, annonçant en effet la mort du personnage. Ce présage est ici plus précisément accommodé à l'esthétique de la mort et en particulier du double ; car la syncope et l'évanouissement y sont directement liés : « Les syncopes et les évanouissements signalent une fugue du double. Rêve et syncope sont déjà à l'image de la mort, où le double, désertera cette fois à jamais le corps »¹²⁴⁸. Le mannequin de Renatus auquel l'acteur prête vie, semblait quant à lui annoncer par renversement et par sa simple présence que le défunt allait continuer à vivre dans l'autre monde, jusqu'à ce qu'un ange l'emmène et qu'il disparaisse définitivement.

Par ailleurs les ombres qui entourent certaines scènes, en particulier celles du cimetière, renforcent il est vrai l'esthétique du double, mais aussi la référence au cinéma expressionniste allemand, *Nosferatu* de Murnau en particulier, créé en 1922, huit ans avant *Sortie de l'Acteur*. Dans ce film les contrastes entre les noirs et blancs, et entre les personnages et leurs silhouettes

¹²⁴⁵ Patrick Dupouy, *La mort*, Paris, Flammarion, p. 213

¹²⁴⁶ « Il est deux portes du Sommeil, l'une dit-n est, de corne, par où une issue facile est donnée aux ombres véritables ; l'autre d'un art achevé, esplendi d'un ivoire éblouissant, c'est par là cependant que les Mânes envoient vers le ciel l'illusion des songes de la nuit. Parlant ainsi, Anchise y accompagne alors son fils et la Sybille et il les fait sortir par la porte d'ivoire ». Virgile, *Enéide*, *Op. Cit.*, p. 213

¹²⁴⁷ Edgar Morin, p.152

¹²⁴⁸ Edgar Morin, p.150

projetées, créent des formes spectrales et inaugurales d'un monde intermédiaire entre la vie ou l'éveil et la mort ou le sommeil. C'est ce monde intermédiaire que le double redessine dans la théâtralité de la mort ghelderodienne. La mise en scène de *Sortie de l'acteur* de Bernard de Coster notamment, au Théâtre Royal du Parc en 1982, reste fidèle à l'esthétique de la mort, par ses jeux de lumières et de contrastes appartenant doublement au monde fantomatique et à la vie authentique, réunies par Ghelderode dans son univers crépusculaire. D'ailleurs le domaine de l'ombre, la nuit, devient pour lui non seulement un langage (théâtral), mais aussi l'occasion, tel un Hadès, de voir autrement et sans lumière. Les échanges entre Roger Iglésis et Ghelderode en témoignent :

R.I.: Estimez-vous que la nuit qui entoure les personnages de votre théâtre sur scène, permette à ceux-ci de se libérer davantage ?

M.d.G.: C'est souvent leur expression ces ténèbres. Le théâtre doit contenir non seulement les formes telles que la vie nous les propose, mais aussi certaines dimensions, dont celles de la nuit qui sont bien autres que les dimensions diurnes. Une optique à part, cette optique nocturne¹²⁴⁹.

Si l'ombre est aussi un double de la vie de l'acteur, par opposition aux mannequins du théâtre, « il est possible de considérer la réflexion autour de la lumière et de l'ombre comme un équivalent des conceptions de la marionnette et de la mort au tournant du siècle »¹²⁵⁰. Il faut dire que, dans ce contexte,

Edward Gordon Graig propose en 1907 de remplacer le comédien de chair et de sang par son double artificiel, la Surmarionnette. Près de soixante-dix ans plus tard, le mannequin en compagnie duquel Tadeusz Kantor fait entrer l'acteur vivant sur la scène vient nous rappeler que le théâtre prend sa source dans les territoires de la mort¹²⁵¹.

Dans la période expressionniste, environ vingt ans après Craig, Ghelderode, pareillement, utilise la marionnette et le mannequin, en tant qu'effigie du corps, en tant que spectre du comédien. Quelque cent ans plus tard et de façon épique, Jan Fabre reprend également cette figure de la mort ayant pris possession de la matière corporelle : « Non ce n'était pas un cadavre/ Mon corps était un peu comme un mannequin »¹²⁵².

Si, à travers ces brèves considérations historiques, la place de la marionnette ou du mannequin reflète, chez les deux poètes, les tournures que l'utilisation des effigies ont prises au théâtre, c'est

¹²⁴⁹ *Images et visions d'un solitaire (Les Entretiens d'Ostende), Op. Cit.*, CD n°3

¹²⁵⁰ Cristina Grazioli, *Figures de la mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et d'Oskar Schlemmer*, « Surmarionnettes et marionnettes » Carole Guidicelli, Lavérune, L'Entretiens, 2013, p. 154

¹²⁵¹ Carole Guidicelli, *Surmarionnettes et marionnettes*, Lavérune, L'Entretiens, 2013, quatrième de couverture.

¹²⁵² *Mon corps...* p. 84

parce qu'elle a pu être au centre des débats concernant le corps de l'homme, au regard de sa rationnelle intelligence (mis à mal par l'absence de réflexion) et de sa spiritualité. Ainsi, la double opposition, illusoire ou non, entre le corps/ esprit et l'acteur animé/ inanimé, renvoie à l'héritage du XIX^e siècle, quant au corps de l'homme susceptible de définir comportement et connaissance :

La structure du corps humain, associé à ses réactions spontanées prend la place tenue jusqu'ici par les puissances spirituelles dans la définition de l'homme. Ce qui est mis en avant n'est pas tant le « mannequin mécanique » que les puissances du corps et de la matière qui le constitue. Dans le style de l'époque, on redécouvre une thèse spinoziste : l'ignorance de ce que peuvent les corps est corrélative de l'ignorance des mécanismes de l'esprit. C'est à la science, la technique et l'art de délivrer l'idée de l'homme et de son dualisme.¹²⁵³

En dehors du théâtre, l'homme n'avait donc pas attendu le comédien et son double pour être soumis à son dualisme de nature. Chez les deux artistes flamands, la marionnette ou le mannequin ne s'opposent pas au corps de l'acteur, car soit, les deux se superposent voire se confondent, soit ils se complètent comme l'âme et corps ou même comme le corps vivant et le corps cadavérique. Ce qu'il y a de notoire dans cette double face du mort, à la fois dans l'effigie du comédien et dans le comédien lui-même, à la fois sur la scène de théâtre et dans un monde *post mortem*, c'est sa capacité d'appartenir en même temps au monde des vivants et au monde des morts, et d'évoluer dans une dimension aussi bien illusoire que réaliste. Dans *la Farce des Ténébreux* par exemple, Fernand d'Abcaude s'aperçoit de la double nature de sa (soit-disant) feu bien aimée ; dans son état de morte, elle lui aurait tenu des propos dépréciant la condition de la vie après la mort, pour le dissuader de vouloir la rejoindre « grâce » à la mort que celui-ci recherche. Quand il reconnaît la jeune femme, censée être disparue, sa surprise se traduit ainsi : « Azurine [...] C'était vous ? Statue de cire, puis automate, vous voici maintenant vivante ?.... »¹²⁵⁴. Celle-ci confirme en effet son dual état: « je suis vivante et morte [...] je suis néfaste et bienfaisante, je caresse et je frappe »¹²⁵⁵. D'ailleurs, avant cet « éclaircissement » – ambigu et caractéristique du théâtre de Ghelderode – la confusion s'était emparée de d'Abcaude qui recherchait des explications auprès de deux figures masquées du Mardi Gras. Celles-ci, ayant indiqué au personnage farcé le nom de pairs – van Flint et van Draat - aux allures vénérables, se dévoilent en soulevant leur masques, révélant ainsi leur double nature (« lumineux le jour », « Ténébreux la nuit »¹²⁵⁶). L'étonnement et l'égarement de d'Abcaude lui

¹²⁵³ Gaudin, Claude *La Marionnette et son théâtre, Le Théâtre de Kleist et sa postérité*, Presse universitaire de Rennes, 2007, p.11-12

¹²⁵⁴ *La Farce des Ténébreux*, p. 270

¹²⁵⁵ *La Farce des Ténébreux*, p. 270

¹²⁵⁶ p.268

font dire : « La Providence permet-elle des choses pareilles ? [...] Je requiers pour l'instant van Flint et van Draat et leur mande de me tirer de ce mauvais pas, oui de m'arracher à cette conspiration de femelles, d'automates et de masques. Je ne suis ni double, ni ténébreux, moi ! »¹²⁵⁷

Ainsi la femme, porteuse de vie et donc de mort, l'automate duplicateur de l'être humain, et le masque dissimulateur d'identité ou créateur de tempérament figé ou non, sont essentiellement ambigus. De par la nature de leur ambiguïté, dans cette théâtralité de la mort, la présence de l'automate, du masque ou du mannequin, eux-mêmes porteurs de l'inertie de la mort, s'avère pour ainsi tautologique. Or, du fait que ces entités sont néanmoins animées au contact des vivants – les comédiens qui ressemblent à leur tour à des marionnettes sur la scène de théâtre -, par effet de miroir, l'on peut se poser la question suivante: le travail de l'acteur ne serait-il pas soumis à une mort répétée dans le sens où son rôle, double du comédien lui-même, meurt également avec la fin de la représentation ?

Les morts symboliques, individuelles et dans une intimité picturale, demeurent, chez Ghelderode, à la fois traditionnelles et avant-gardistes avec la présence des effigies et des ombres dupliquant de concert l'illusion du théâtre et la présence du comédien dans celle de la marionnette. Il faut dire que pour lui, la mort est en elle-même une figurine qui pourrait s'assimiler au mannequin oublié dans un coin de grenier (la mort « c'est un personnage sans majesté qui ne provoque pas l'horreur ; c'est quelqu'un de sournois, poussiéreux »¹²⁵⁸, et inversement la marionnette une figurine de la mort : « tirer les ficelles des marionnettes, leur souffler les mots de leur temps, c'est ressusciter des morts en attente de faire du folklore un passé vivant »¹²⁵⁹. Chez Jan Fabre avec pour performeur Wim Vandekeybus dont le corps devient aussi celui d'un mannequin, la mort se présente de façon implicite et invisible. De ce fait, sa présence, plus performative est plus éloquente encore. Elle se manifeste à travers les photos d'un corps privé de son autonomie, et dont les souffrances pourtant magnifiées dans l'écriture du poète, deviennent grotesques dans les aspects plastiques du corps mortifié.

Chez les deux écrivains, ces corps et âmes souffrants de ridicule et de blessure, ou sur le point de ne plus souffrir en raison, soit de la mort prochaine, soit de la fin de l'ambiguïté (par assimilation à leur image, photo ou mannequin) renvoient à une autre opposition: la santé/maladie. Le corps des performeurs et des personnages, dans le corpus des deux auteurs, sont en effet soumis à la maladie et à la recherche de la santé.

¹²⁵⁷ p.269

¹²⁵⁸ *Sortie de l'acteur* p. 240

¹²⁵⁹ Pol Vandromme, *Op. Cit.*, p. 65

2.2 Maladie/ santé : sont-elles des divisions pour le corps ?

La mort, les médecins et l'esthétique de la cruauté participent au questionnement de cet autre aspect du double que sont la santé et la maladie, véhiculées par le corps de l'homme et par le corps du comédien dans le théâtre des deux artistes flamands. C'est à partir de certains passages, tirés du *Cavalier bizarre*, *Mademoiselle Jaire*, *La farce des ténébreux*, *de Mon corps*, *Mon gentil...*, *Another Sleepy...*, que ce chapitre est étudié, notamment à travers la figure du médecin chez Ghelderode, et à travers l'effet de la médecine sur le corps chez Jan Fabre. Ces deux aspects de la santé/ maladie trouvent-ils une correspondance dans le corps lui-même ou dans les fonctions du corps mis en scène dans ces théâtralités? En quoi ce double aspect est-il caractéristique d'une esthétique de la mort ?

2.2.1 De quoi souffrent les personnages malades chez Ghelderode ?

Avant de parler de ses personnages, il faut préciser que l'auteur avait lui-même une mauvaise santé aussi dans sa vie réelle que sur la scène de la société. Jean Stevo note à cet égard : « Bien des fois Ghelderode se sentit très malade. Mais il jouait à la mort prochaine en acteur consommé. Il était l'homme qui vivait sa mort, cette mort qui est l'obsession de son théâtre. Il m'écrivait : *Vous l'avez bien deviné : toute ma vie a été cette danse autour d'un catafalque* »¹²⁶⁰.

Dans le théâtre de Ghelderode, tous les malades sont directement liés à la mort. Ceux du *Cavalier bizarre* attendent la mort dans un égoïsme et une lâcheté propres à la nature humaine ; tous ces vieux qui se cachent sous leur lit au moment où la mort passe, se sentent soulagés, voire indifférents, lorsque la mort emporte un nouveau né (à la question « qui est défunt ? », le Quatrième vieillard répond : « pas nous, pas toi, les autres, on s'en moque ! »¹²⁶¹). Ils sont « *dans la salle voûté d'un vieil hôpital* »¹²⁶², ce qui expliquerait la présence de l'hospice et de la maternité juxtaposés, de sorte que les nouveau-nés et ceux qui sont bientôt « nouvellement morts » soient rassemblés. Si les bébés n'ont pas la place des premiers rôles, loin s'en faut, les vieillards, par contre, occupent le devant de la scène ; ils sont « *tous calamiteux, poussifs, tousseux, béquillards, vêtus d'incroyables défroques* »¹²⁶³. D'ailleurs, mise à part la maladie

¹²⁶⁰ Jean Stevo, *Op. Cit.*, p. 14

¹²⁶¹ p.24

¹²⁶² p.10

¹²⁶³ p.9

incurable de l'indifférence, ils ne sont pas si atteints qu'ils le paraissent. Si le lecteur peut facilement identifier ce fléau, c'est aussi parce que les vieillards n'ont ni identité ni espace de vacuité ; ils évoluent dans l'anonymat, dans une sorte de huis clos d'où le personnel hospitalier est entièrement absent. Ils sont désignés par Premier Vieillard, Deuxième Vieillard etc. Aussi, la mort seule peut mettre un terme à leur état pitoyable. Or, non seulement ils la redoutent en cherchant à s'y dérober, mais ils n'ont pas conscience de la délivrance que la mort apporterait à leur état statique et prisonnier de la vie achevée.

En ce qui concerne Blandine Jaïre, sa maladie est inconnue, de même que l'origine de sa mort; d'autres morts dans mon corpus (celle de Nékrozotar, de Rénatus, du Nouveau-né) surviennent également de façon inexplicée. En dehors du fait qu'« elle est maléficiée », suite à sa résurrection que rend effective Le Roux, et selon son propre père, le vicaire et le médecin, l'origine de ses maux et de sa « première mort » ne sont pas identifiés.

Fernand d'Abcaude lui, souffre du deuil de sa bien-aimée (toujours en vie) et de la maladie d'amour que connaissent les jeunes gens fidèles et non encore expérimentés aux jeux érotiques.

L'ensemble de ces malades n'ayant ni les symptômes de virus renommés, ni de possibles traitements par conséquent, sont pourtant, par la voie de l'ambiguïté ghelderodienne, visités, et soi-disant aidés par quelques médecins. Si l'on ne sait pas vraiment de quoi souffrent les malades dans les pièces du poète, l'on peut imaginer que c'est la propre souffrance de l'auteur qui transparaît dans son écriture : « L'affaiblissement de la santé de l'écrivain n'a pas apaisé toutes ses angoisses »¹²⁶⁴. D'autant que Ghelderode, identifié quelquefois à ses personnages tel Rénatus dans un demi-sommeil et proche de la mort (en compagnie de son mannequin dont la tête est décousue), souffrait d'une maladie chronique perturbant son sommeil et menaçant sa vie : « Depuis des années un asthme tenace interdisait à Ghelderode la position couchée. Il sommeillait durant quelques heures, dans un fauteuil, prêt à mettre pied à terre dès que survenait la crise »¹²⁶⁵. Enfin, s'il était si disposé à la composition de personnages malades ayant parfois un pied dans le monde des morts, c'est parce que la maladie (et par conséquent la proximité de la mort), lui était particulièrement familière : « *Ce n'est pas la maladie qui est faite pour surprendre, mais la santé* »¹²⁶⁶.

2.2.2 Les médecins chez Ghelderode : personnages de comédie farcesque ou bourreaux de mystère ?

¹²⁶⁴ Jacqueline Blancart-Cassou, *Le rire de Michel de Ghelderode*, p.153

¹²⁶⁵ Jean Stévo, *Op. Cit.*, p.13

¹²⁶⁶ Jean Stévo, *Op. Cit.*, p.14

Ces médecins, que l'on retrouve dans les pièces où les malades symétriquement figurent aussi, ne soignent cependant personne. Ils sont par contre capables de conduire leurs patients au trépas et de se couvrir, en plus de ridicule, d'aspects clownesques, obscurantistes et corrompus. On reconnaît ici une tradition comique dont le théâtre de Molière comporte les exemples les plus connus.

Dans *La Farce des ténébreux*, Mops est un médecin de carnaval. Il s'adresse ainsi à son patient d'Abcaude : « Vous allez être manié par un illustre docteur qui interdit toute réflexion et ne reçoit les malades de votre genre qu'au carnaval¹²⁶⁷ ». La maladie de Fernand d'Abcaude est de vouloir mourir (« je veux guérir [...] de mon goût de mourir »¹²⁶⁸). Aussi, quand il demande à son médecin s'il a la possibilité de le soigner (« le pourrez-vous ? Vous dont le talent était de me conduire au tombeau ? »¹²⁶⁹), celui-ci répond : « C'est l'habituel talent des médecins ; mais j'en ai d'autres [...] je vous mènerai chez un infailible confrère [...] qui empêcha bien des gens de trépasser, s'il n'en ressuscita même ! Si tant est que votre volonté soit de vivre ?... »¹²⁷⁰. Autour de la volonté de Fernand de mourir, puis de vivre, les « soins » et les répliques de Mops typiquement burlesques, ont tout d'un médecin de farce. Aussi, chez Ghelderode, la santé et la maladie sont inhérentes à la mort et à la vie des personnages qui ne reçoivent aucune médecine digne de ce nom, puisque leur maladie n'est pas identifiable ; au point que le père de Blandine Jaïre s'interroge, « quelle maladie ? »¹²⁷¹, et constate que les médecins sont impuissants face à la mort de la jeune fille : « savaient pas les médecins, quelque chose qui se prépara, d'invisible »¹²⁷². En dépit de la gravité de l'heure, puisque la vie du patient est en jeu ou que sa mort est imminente, l'atmosphère de la farce équivoque et amusante demeure fidèle à la parodie médiévale et carnavalesque, dans laquelle le rire *de fête* est *ambivalent* : il est joyeux et railleur, « nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »¹²⁷³, « il est braqué sur les rieurs eux-mêmes », contrairement au rire satirique de l'époque moderne qui « se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie », ayant « pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde ». Le docteur de Ghelderode se moque de lui-même, étant à la fois le sujet et l'objet du rire. Dans *La Farce des Ténébreux*, alors que le docteur Mops est costumé et que d'Abcaude a souhaité remettre son bandeau (nécessaire pour l'initiation des Ténébreux, comme pour l'initiation maçonnique), le 'médecin' dit de lui-même : « Ce charlatan ! Vous a-t-il jamais guéri ? [...] Le

¹²⁶⁷ p. 249

¹²⁶⁸ p.243

¹²⁶⁹ p.243

¹²⁷⁰ p.243

¹²⁷¹ *Mademoiselle...* p. 214

¹²⁷² *Mademoiselle...* p. 214

¹²⁷³ Toutes les citations de la phrase, jusqu'à « l'aspect comique du monde » sont tirées de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. par A. Robel, Paris, Gall., coll. Tel, 1970, p.20

docteur Mops ne traitait que des fous ou des lunatiques qui ne tardaient pas à divaguer par ses soins »¹²⁷⁴.

Comme il a fait son possible pour favoriser la mort de d'Abcaude (« Monsieur d'Abcaude nous montrera son savoir vivre en mourant sans retard »¹²⁷⁵, de plus lui proposant du poison sous la gouverne, trompeuse, d'un Bachibouzouk de carnaval), ce médecin de farce et de comédie contrarie de médecine de l'Antiquité : au deuxième paragraphe du célèbre serment d'Hippocrate, il est dit qu' « en aucun cas, il (le médecin) ne donnera la mort et ne remettra du poison pour un suicide ou un meurtre »¹²⁷⁶. Le comique, est ici opérant par le burlesque de la situation : les graves maux poussant d'Abcaude au suicide sont confrontés à la science renversée d'un médecin exotique et déguisé, qui, ainsi, transgresse les lois ancestrales de sa docte profession.

Dans *Mademoiselle Jaire* et *Sortie de l'acteur*, les médecins, de même « compétence » que Mops (Jonathan Mopsius) ayant fait ce qu'il pouvait pour « aider » d'Abcaude à mourir, ont des rôles qui se rapprochent de celui du bourreau ou de celui du tautologue. Cloribus affirme par exemple à Jaire que pour lui « le but est de faire cesser la maladie. Elle cesse par guérison ou la mort du malade »¹²⁷⁷. Ce type de médecin de plus est celui de la comédie de Molière, intéressé avant tout par sa solde. L'argent qui lui est rétribué entraîne en effet l'exercice de sa profession: « Il suffira que la famille consente à payer les frais des réunions et de la proclamation doctorale »¹²⁷⁸. D'ailleurs ce docteur là, ici plus proche de la mort, se précise davantage dans *Sortie de l'acteur*; Renatus l'apostrophe en ces termes :

Docteur [...] C'est ça votre système, se cacher sous le lit du malade et l'espionner comme les autres ! [...] *Et Renatus s'incline pour saluer le personnage que sa fièvre fait apparaître semblable à un médecin de Molière : robe doctorale [...] On devinera que sous ses défroques de tréteau il est en pierrot [...] le docteur rend ses saluts au malade et commence une longue harangue. Et Renatus écoute émerveillé, comme un enfant qui contemple un clown*¹²⁷⁹.

Le médecin de Renatus est aussi un personnage composite, vivant dans l'imaginaire du malade qui bientôt se meurt ; si bien que ce docteur-là est directement lié au monde de la mort, du fait qu'il appartient de plus au monde du rêve.

Dans les rares cas de souffrances apparemment effectives, le médecin n'intervient ni pour soigner la Mort, Nékrozotar (Elle dit de sa propre tête « tant de coups dessus. Elle est

¹²⁷⁴ *La Farce des ténébreux*, p. 257-258

¹²⁷⁵ Op. Cit. (Les temps de la mort)

¹²⁷⁶ Jean-Jacques Sournia, *Histoire de la médecine*, Op. Cit., p. 42

¹²⁷⁷ *Mademoiselle Jaire*, p. 193

¹²⁷⁸ *Mademoiselle Jaire*, p. 231

¹²⁷⁹ *Sortie de l'acteur*, p. 252

fissurée »¹²⁸⁰) ni pour soigner l'âme de d'Abcaude que son valet encourage à la douleur : « vous semblez éprouver bien des satisfactions à souffrir !... Je vous laisse à vos tortillements d'âme »¹²⁸¹.

Le Docteur Faust quant à lui est à la fois le médecin et le patient. Il souffre de maux multiples : solitude, ennui, manque d'amour et d'identité (terme anachronique quand il est au XVI^e siècle), et sans doute aussi du dédoublement de personnalité, entre lui et l'Acteur Faust. Aussi, le Docteur Faust, par excellence est un prototype du double dans cette esthétique de la mort, dans le sens où il se tue lui-même en croyant tuer son double. La confusion entre le théâtre (de la Taverne des Quatre Saisons) et la réalité (du docteur « seul dans sa chambre ») est à l'image de la confusion qui s'opère entre la vie et la mort, d'autant que les périodes historiques de la pièce (XVI^e et XX^e) prolongent ce brouillage entre les deux domaines. Dans cette situation historique suggérant les tragédies de l'histoire (guerre de Cent Ans et les deux Guerres Mondiales), la *tragédie pour le Music Hall* du docteur aux prises avec le mal, n'a aucune chance de délivrer un remède aux maux du médecin/ patient. Entité double dès le départ, il meurt en tant qu'entité double, étant à la fois le bourreau et la victime de lui-même. En général, pour le poète, le médecin ne rend pas la santé et la maladie se termine par la mort. Aussi, les progrès de la médecine déjà conséquents dès la première moitié du XX^e siècle au cours de laquelle le poète écrit, par rapport au XVII^e siècle de *La Farce de Ténébreux*, au XVI^e du *Docteur Faust*, ou à la période bourguignonne¹²⁸² ou sans âge du *mystère Mademoiselle Jaire*, n'apparaissent en aucun cas dans ces œuvres. Ainsi, la dualité santé/maladie, telle qu'elle se manifestait aux époques antérieures à celle du dramaturge, donne aux pièces de Ghelderode une esthétique archaïque, dans laquelle le médecin cupide et irresponsable parfois tel un automate est impuissant face à la mort, triomphante comme dans une danse macabre ou un tableau de Bruegel.

2.2.3 Santé/maladie chez Jan Fabre : théâtre antique/ théâtre contemporain ?

Chez Jan Fabre les notions de santé/ maladie ne se traduisent pas du tout sur le même mode que chez Ghelderode, quoique les aspects archaïsants ne soient pourtant pas exclus de son théâtre. Elles diffèrent donc, dans le sens où ce sont les éléments (feu, air, eau, terre), le *pharmacum* et le corps qui transcrivent les effets et la présence de la duale santé/ maladie.

¹²⁸⁰ *La Balade...*, p.121

¹²⁸¹ *La Farce...*, p.295

¹²⁸² *Les personnages sont coloriés, ainsi qu'on peut les retrouver au hasard dans les miniatures d'époque bourguignonne, Mademoiselle Jaire*, p. 184

Effectivement, en ce qui concerne le corps, en phase de métamorphose dans *Je suis sang* en particulier, en dépit de toutes les incisions qu'il subit, il ne nécessite ni barbiers, ni chirurgien, ni médecin : « Personne ne rendra malade ni ne guérira mon corps / Je suis sang »¹²⁸³. Contrairement aux situations des malades chez Ghelderode, le rôle du médecin, même caduque, n'est pas ici sollicité ; et pour cause : le mal dont souffre le corps n'est physique ni psychique, il ne s'est abattu sur ni un individu ni sur une population. Le discours de *Je suis sang* est « un plaidoyer pour un autre sens de la solidarité, une autre morale. Un corps liquide. »¹²⁸⁴. Aussi, le corps ici ne souffre pas de maladie mais d'un mal allégorique possiblement éradiqué par la métamorphose du corps individuel, fragile et solide en un corps collectif et liquide. Dans l'œuvre de Jan Fabre, la figure du médecin apparaît par contre dans des variantes mises en scène dans le *Requiem* : le Docteur-Philosophe et l'Anatomo-pathologiste. Ceux-ci en revanche n'ont aucune chance de soigner un malade : dans cette œuvre, tous sont déjà morts. Aussi, le rôle « médical » d'un de ces personnages se révèle sous forme onirique : « je rêve régulièrement/ que je suis en salle de dissection/ je pratique une autopsie/ sur un prêtre qui est mort/ lors d'une séance d'exorcisme »¹²⁸⁵. Ainsi, dans le *Requiem* et dans *Je suis sang*, les médecins, comme chez Ghelderode en somme, ne soignent personne.

Par ailleurs, chez le plasticien, les éléments en lien avec la médecine d'Hippocrate lui-même héritier de la pensée de Pythagore, sont présents dans *L'Histoire des Larmes*. Le philosophe pré-socratique, avait « établi, avec ses disciples, l'universalité des quatre éléments : la terre, le feu, l'eau et l'air que l'on retrouve aussi dans le corps humain »¹²⁸⁶. Dans cette pièce qui met en scène les fluides corporels directement liés à la théorie hippocratique des humeurs que les quatre éléments avaient engendrées, la présence de l'eau est notoire, mais non exclusive. En effet dans *L'Histoire des larmes*, les autres éléments se rencontrent. Le ciel et par conséquent l'air se retrouvent dans le motif des nuages : « Notre mort/ sera notre dernière aventure chevaleresque/ Nous prenons d'assaut les nuages/ Nous entendons le roulement des nuages/ et nous continuons à nous encourager/ parce que nous connaissons/ le désir d'immortalité »¹²⁸⁷. L'élément de la terre est mentionné à travers le paysage désertique et sa ligne d'horizon ; et celui du feu voir passage : « La pisse peut étouffer la mèche/ et éteindre le feu/ Les larmes ont du pouvoir/ et le pouvoir de la persuasion/ Le corps qui pleure peut entraîner/ une transformation magique du monde »¹²⁸⁸. Les quatre éléments dont *L'Histoire des Larmes* implicitement tire parti mettent ici en corrélation

¹²⁸³ *Je suis sang*, p.34

¹²⁸⁴ Hendrick Tratasart, *postface de Je suis sang*, p. 37

¹²⁸⁵ *Requiem* p.16-17

¹²⁸⁶ Jean-Jacques Sournia, *Histoire de la médecine*, p. 35

¹²⁸⁷ p.36 + p.33

¹²⁸⁸ *L'Histoire des larmes* p. 32

une conception archaïque de l'univers en parallèle à celle du corps : « La composition de l'univers, comme celle du corps humain, s'appuie sur les quatre éléments fondamentaux depuis les pythagoriciens : «le feu, l'eau, la terre et l'air »¹²⁸⁹. Aussi la transformation (magique) du monde annoncée par le plasticien est une transformation du corps faisant écho à la transformation déjà prônée par *Je suis sang*. Les lointains appareils de la médecine de l'Antiquité sont alors mis en miroir à la métamorphose du corps, à venir dans un futur non situé. À travers le corps, les soins et les transformations qu'il peut subir ou recevoir, c'est donc de nouveau une image de la circularité qui se déploie dans le sens où, les éléments d'Hippocrate reviennent dans ce théâtre contemporain, proposant une source de santé, d'évolution.

Autre source provenant de l'Antiquité, le *pharmacum* nécessite une digression en dehors des analyses des pièces de théâtre, allant du remède lui-même et du médecin qui l'utilisa, à une définition de la médecine en tant que regard, en passant par une analogie avec l'écriture créée par Platon. Jan Fabre a notamment travaillé sur cette notion à travers *Le Bouc Émissaire* de René Girard, pour l'une de ses œuvres en particulier ; dans son livre Girard montre, en substance, comment les passions négatives se concentrent sur un homme mis à mort, ainsi cruellement et souverainement expulsé, pour que son exécution par la crucifixion assure la cohésion du groupe alors nettoyé par le fils de l'Homme (fléau pour eux jusqu'ici), divinisé ensuite du fait des souffrances qu'il a endurées et de la révélation que sa Passion au monde a apportée. Située hors corpus, *Tannhäuser*, convoque en effet le concept du sacrifice (d'Elisabeth) en référence au *pharmacum*, intimement lié au poison de l'amour comme Anna Maranini l'a montré : « ce qui a provoqué une blessure d'amour, c'est ce qui la guérit »¹²⁹⁰. Ce remède, double il est vrai dans ses effets attribué à Asclépios (qui serait l'ancêtre d'Hippocrate), est celui de la violence primordiale, des sacrifices, et des rites préfigurant la tragédie. C'est au départ Athéna qui a donné à Asclépios le sang de la Gorgone; celui qui provenait des veines de son côté droit, bienfaisant, donnait la santé, celui qui provenait des veines de son côté gauche était un poison violent¹²⁹¹. Asclépios également initié à la médecine par le Centaure Chiron (qui passe pour le premier ophtalmologiste), découvrit avec son remède comment ressusciter les morts et fut pour cela foudroyé par Zeus. Après sa mort il a été transformé en constellation, et devint le Serpenteire¹²⁹².

Dans les ruines d'Epidaure, où se pratiquaient les asclépiades (caste de prêtres initiés

¹²⁸⁹ Jean-Jacques Sournia, *Histoire de la médecine*, p.44

¹²⁹⁰ Anna Maranini, *Guérir ou mourir: petites notes sur le poison de l'amour (et sur le Properce de Béroalde)* 2/2007, n. 7 - Atti/Actes Eros Pharmakon, p.187

¹²⁹¹ Le pharmakon

¹²⁹² P. Grimal: Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.

descendants d'Esculape ou Asclépios) il a été retrouvé des inscriptions faisant allusion à des traitements de maladies oculaires, ainsi que des ex-voto oculaires. En voici une qui nous intéresse.

Hermion de Pasos. Le dieu l'a guéri de la cécité. Mais comme il refusa de payer au sanctuaire, ce qu'il lui devait, le dieu le fit redevenir aveugle pour le punir. Quand il fit retour au sanctuaire pour y "dormir" une seconde fois, le dieu le guérit à nouveau.

À défaut d'Esculape, dans ces Asclépiades les serpents apprivoisés rendaient les oracles d'après les rêves des patients, et indiquaient les remèdes¹²⁹³. Or, nous savons que les dragons, étymologiquement *drakoné*, « celui qui regarde », sont des serpents qui obéissent aux dieux, comme celui qui garde la source du dieu Arès, dans le mythe de Cadmos. Nous savons par ailleurs que le centaure Chiron aurait appris à Esculape « comment soigner les malades par la parole »¹²⁹⁴ ; et curieusement, par opposition à la parole, l'écriture, pour Platon, « est proposée comme *Pharmakon*. L'écriture – ou si l'on veut le *Pharmakon* –, ne fait que déplacer voire irriter le mal »¹²⁹⁵ ; car « l'écriture, du moins tant qu'elle rend les 'âmes oublieuses', nous tourne du côté de l'inanimé et du non-savoir »¹²⁹⁶. Enfin, pour clôturer sur ce 'remède' et les diverses fins ou moyens qu'il convoque (notamment ceux du regard que le médecin utilise aussi dès l'Antiquité : « dans la méthode hippocratique « le médecin doit exercer un long entretien avec le malade, le regarder [...] »¹²⁹⁷), il est intéressant, par rapport aux œuvres de Jan Fabre, de souligner que le *Mire* est le nom du médecin au Moyen Âge et à la Renaissance (issu - 1155 aussi sous la forme *mirie* - du latin *medicus* « médecin » avec une évolution particulière du *d* en *r*, caractéristique des mots d'influence savante) ; et *Mirer*, v.1165 est issu du latin *mirari* « s'étonner, être surpris » d'où « regarder avec étonnement, admirer »¹²⁹⁸ ; car le terme *Mire*, adverbe par ailleurs¹²⁹⁹, est à l'origine du mot miroir, dont les effets récurrents sont chers à Jan Fabre. Selon cette approche artistique, et comme la réalisation de ses œuvres l'illustre, nul doute que l'artiste puisse également se glisser dans la peau d'un docteur : « Jan Fabre croit à la force vivifiante de l'art et de ses officiants (*Will Doctor Fabre Cure You?* 1982) de même qu'au destin absolu de l'art (*Il't*

¹²⁹³ <http://www.snof.org/histoire/grece.html>

¹²⁹⁴ Jean-Jacques Sournia, *Histoire de la médecine*, p.44

¹²⁹⁵ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon, Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989, p. 299-300

¹²⁹⁶ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon, Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989, p. 307

¹²⁹⁷ Jean-Jacques Sournia, *Histoire de la médecine*, p. 43

¹²⁹⁸ A. Rey, 1994, p.1251 –

¹²⁹⁹ *Mire*, Adv. : Admirablement, merveilleusement, prodigieusement et *Miraculum* : prodige, merveille Châtelain Emile Lexique Latin-français, librairie Hachette, 1918, p.254) *Miror*, aris, atus sum, ari : s'étonner, être surpris// admirer, estimer, contempler

Is Kill or Cure, 1982) »¹³⁰⁰. En ce sens, il se rapproche d'Yves Klein, pour qui « l'art c'est avant tout la santé, la possibilité d'échapper au conformisme des morts vivants »¹³⁰¹. Enfin, récemment Pierre Coulibeuf a réalisé un film sur les performances de Jan Fabre, *Will Doctor Fabre cure you*, dans lequel l'artiste jette des yeux d'animaux à la fenêtre en criant, *Use your eyes*, La performance du même nom avait eu lieu à Anvers en 1982, si l'on en croit le *Journal de nuit* : « La performance *Will Doctor Fabre cure you* en plein vernissage a produit son effet. / J'ai reçu trois lettres de personnes qui ont suivi mon avis/ et qui ont pris mes remèdes »¹³⁰².

Dans *Another Sleepy...*, Lancelot suggère que la vision peut en effet guérir, mais de façon extrême, par le suicide : « La mort délibérée/ est ma vision singulière/ de la liberté/ Une vision/ Qui a sur moi l'effet/ d'une médecine/ Un délassément étrange/ C'est une ivresse/ plus forte que/ n'importe quelle autre drogue que je connais/ la mort délibérée/ est pour moi plus naturelle (ironique)/ dans la logique de ma vie »¹³⁰³. Dans *Mon corps...*, le regard de la photographe est aussi en lien avec la santé de son modèle qui, dans la mesure où il est souffrant, refuse d'être vu à travers la caméra : « À ce moment j'ai repensé/ à cette fois où j'étais malade/ et où je ne voulais pas être photographié »¹³⁰⁴. Ainsi, le regard peut guérir et tuer comme on l'a vu. S'il est le lieu par où passe la flèche d'Amour dans *Le Roman de la Rose*, il est, comme l'amour et le *pharmacum*, un double véhicule du poison et du remède, et comme un élément auto-réfléchissant : si le poison de l'amour ne se soigne que grâce à l'amour, le regard se transforme par le regard de l'autre ou du médecin. Ainsi, les mythes de la Gorgone et celui d'Hadès, dans lesquels le regard ou l'absence de regard joue un rôle essentiel, une fois de plus se rattachent à la théâtralité de la mort.

3- les auteurs et la peinture : un prolongement du double entre théâtre et tableau ou un élan vers la mort universelle à travers le corps mystique?

Dans ce dernier point il est question des relations peinture/ théâtre, relations intimes chez les

¹³⁰⁰ *Umbraculum* p. 76

¹³⁰¹ François Lévy-Kuentz, *Yves Klein, La révolution bleue*, Paris éd. Du Montparnasse, 2007 (DVD)

¹³⁰² p.66

¹³⁰³ p.87

¹³⁰⁴ p. 99

deux auteurs flamands. Nourries en effet de culture et de motifs iconographiques, leurs œuvres théâtrales sont particulièrement imprégnées des tableaux du patrimoine flamand. De plus, de nombreuses sources et de nombreux miroirs de ces sources sont en correspondance chez les deux auteurs. Cette entrée en matière propose d'établir un panorama des fragments picturaux que l'on retrouve dans les pièces des deux poètes, en les confrontant les unes aux autres, tout en faisant ressortir les aspects touchant aux corps, mutilés bien souvent, témoignant d'accident et de la peste notamment. Cette maladie – chère à Antonin Artaud - que le chapitre précédent, à dessein, n'a pas évoquée sera ici analysée à travers la figure de Saint Sébastien qui fait l'objet d'un deuxième point. Un troisième, consacré au *Pouvoir des Folies théâtrales* de Jan Fabre, est suivi par une étude qui met en parallèle l'écriture picturale et le théâtre iconographique chez les deux poètes.

3.1 Figures iconographiques de la mort

Inspirées bien souvent du domaine de la santé/ maladie, les figures iconographiques devenues théâtrales chez les deux poètes touchent au corps de l'acteur et du personnage. Les estropiés chez Ghelderode sont à ce point inspirés de Bruegel, que l'auteur lui-même cite la source ayant inspiré la création de ses personnages : « *Cette humanité qui se disloque mais reste forte de couleur et d'odeur, eut tenté le pinceau du Bruegel des mendiants ou le burin de Jacques Callot* »¹³⁰⁵. Dans les œuvres de Jan Fabre, Wim Vandekeybus est lui aussi estropié mais suite à l'attentat (véritable) d'un artiste qu'il représente (Rob Scholte) : « un tube à électron perce un trou dans mon moignon par lequel une prothèse aspire le moignon »¹³⁰⁶. Rob Scholte est mutilé en effet, amputé, comme le furent les malades de la peste, ainsi que le précise Alain Jaubert dans son commentaire sur *La Vierge au Chancelier Rollin* de Van Eyck¹³⁰⁷. Des personnages dans *Je suis sang* pareillement amputés (ressemblant fort aux *Mendiants* de Bruegel), en raison possiblement de l'épidémie de peste noire qui sévissait au Moyen Âge, font écho aux mutilations de l'artiste allemand. Mais quelles que soient les raisons pour lesquelles le corps est atrophié, il en est de même à l'époque historique passée et à l'époque actuelle; par cette communauté de handicap, le motif hyperréaliste du corps semble confirmer une déclaration de l'auteur lui-même, mettant l'accent sur le miroir qui s'opère entre la période médiévale et la

¹³⁰⁵ *Le Cavalier Bizarre*, p. 9

¹³⁰⁶ *Mon gentil corps...*, p.85

¹³⁰⁷ Alain Jaubert, *Les mystère sacrés*, Palette, Ed. Du Montparnasse, 2007, DVD

période contemporaine : « nous sommes en 2001 après Jésus Christ mais vivons encore au Moyen Âge »¹³⁰⁸. Aussi, l'esthétique du double se vérifie entre les divers motifs du corps mutilé ou mortifié, dans diverses pièces de Jan Fabre. D'ailleurs, dans son théâtre, une figure iconographique caractéristique de la peste et du corps estropié est particulièrement parlante : la figure de Saint Sébastien.

Avant de l'aborder il est nécessaire de rappeler que l'ambivalence du corps au Moyen Âge est imprégnée du fait de la religion (« tiraillée par le refoulement et la glorification du corps »¹³⁰⁹), et de la santé/maladie préoccupante en raison des épidémies de pestes, en

1361, 1374, 1383, 1400, 1414, 1439, 1482... Chaque génération en connaît au moins une. La peste de 1348-1351 frappe les régions les plus peuplées et les plus commerçantes.[...] Froissart est-il loin de la vérité en écrivant que la tierce partie du monde mourut ? Il est d'ailleurs d'autres épidémies. En 1318, Paris perd par la variole plusieurs dizaines de milliers d'habitants sur 200 000¹³¹⁰.

Ces épidémies ont donné lieu aux danses macabres dont l'esthétique du théâtre des deux auteurs flamands s'est irisée.

La mort archaïque dans cette scénographie contemporaine qui donne une place prépondérante à la chorégraphie par une nouvelle danse macabre chez Jan Fabre est une mort esthétisée par un univers floral qui n'est pas sans rappeler Dionysos¹³¹¹. L'ambiance est aussi baroque, parsemée de fleurs et de papillons dans le *Requiem* et dans le *Preparatio Mortis*, solo de danse pour Annabelle Chambon, dans lequel on observe les papillons enfermés dans le cercueil de verre, où l'on voit, malgré la buée due à sa respiration, la danseuse enfermée elle aussi en compagnie des insectes, mourir ou naître : ses lents mouvements dans la position allongée ou foetale ne permettent pas de dire si elle se recroqueville vers la mort ou si elle va se déplier vers la vie. Cet hymne à la nature de nouveau convoque le dieu de la danse et des *orgies* dont le nom était souvent confondu avec celui de mystères ; mais en général, on l'appliquait surtout aux fêtes Dionysiaques, soit parce qu'elles se célébraient dans les champs, *εν οργασιν*, soit à cause de leur caractère enthousiaste et extatique, *οργη*; on finit par donner le nom d'orgies, à toutes les fêtes bruyantes et désordonnées. Le nom de mystères, réservé d'abord aux fêtes des déesses de

¹³⁰⁸ *Je suis sang*, p. 11, 16, 21

¹³⁰⁹ Le Goff p.153

¹³¹⁰ Corvisier, p.14

¹³¹¹ Maria Daraki, Dionysos, Arthaud 1985 : « Pour la fête de son mariage, Dionysos arrive en maître des morts, en maître de l'élément liquide, en nourricier [...] Il associe tant de choses importantes – mort, mariage, nourritures, croissance des jeunes – pour les placer sous le signe, certes charmant mais secondaire, de première vue de la fleur. Une évidence : Dionysos fiancé est le maître d'une fête des fleurs [...] Quelle que soit sa forme, le dieu vient d'en bas. Enfant, éphèbe ou adulte, il est infernal. Il emprunte les voies de l'élément liquide, le vin ou bien les eaux, douces ou salées. Et – fait nouveau – il vient aussi par la voie qu'empruntent les fleurs » p.104-105

l'agriculture, fut étendu de bonne heure aux fêtes de Dionysos, par suite de l'association des trois grandes divinités de la production et de la mort.

Concernant la peste, elle est présente sur le plan discursif dans les pièces de Ghelderode : « Les souvenirs arrivent en troupe. Je me rappelle les approches de l'an mille. Famine, peste et guerre battaient leur plein quand la fête fut remise mystérieusement »¹³¹² ou « la peste soit d'entre tous [...] le docteur se sent mal¹³¹³. La même maladie est présente sur le plan de la citation-performance dans le théâtre de Jan Fabre, telle que la définit Paola Ranzini¹³¹⁴. Intimement liée à l'esthétique de la mort, la citation de Saint Sébastien dans la pièce de Fabre constitue une étude de cas particulièrement riche quant à la théâtralité de la mort.

3.1.1 Le cas de Saint Sébastien dans *Je suis sang*

L'étude cas dont il est question à présent doit apparaître tel un gros plan sur le travail iconographique du plasticien, en lien avec la théâtralité de la mort; car cette étude a fait l'objet d'une intervention lors d'un séminaire sur la citation au théâtre organisé par Paola Ranzini à l'Université d'Avignon, et d'un article à paraître par ses soins dans la revue *Rubate*. Le développement qui suit est organisé autour des divisions suivantes: qui est Saint Sébastien (selon les sources littérature et picturales), quel est le processus créatif de l'artiste permettant d'insérer la citation, et pourquoi la citation-performance est intégrée à la pièce ? Au cours du développement de cet article assimilé à l'ensemble de ma recherche, certains éléments déjà abordés sont repris sous l'angle spécifique de l'esthétique iconographie de ce théâtre, comme des aspects théoriques concernant le postdramatique, des figures de style appliquées aux arts visuels, et des maladies, la peste en particulier. Des illustrations viennent compléter ce travail.

Illustration 1 : photo de *Je suis sang*, Juil. 2005, Palais des Papes Festival d'Avignon¹³¹⁵

Je suis sang a pu défrayer la chronique et s'entourer d'un parfum de scandale. Or, les esprits conservateurs n'ont pas mesuré l'épaisseur plastique et sémiotique de cette théâtralité, construite sur un langage moins littéraire que symbolique. La citation de Saint Sébastien dans cette pièce illustre bien cette double épaisseur: derrière la dimension symbolique de cette figure, se trouve

¹³¹² *La Balade du Grand Macabre*, p. 88

¹³¹³ *La farce des ténébreux*, p. 240

¹³¹⁴ Dans son article *Sur la définition de « citation-performance » (Chambat-Houillon). Des scènes-tableaux (XVIIIe siècle) aux poses plastiques de Keller et ses imitateurs (XIXe siècle)*.

¹³¹⁵ ANNEXES p.395

un réseau de correspondances et de miroirs cher à l'artiste, et dont les reflets sont propres au domaine de la mort. En effet, Saint Sébastien est un martyr ayant échappé à la mort en dépit de sa condamnation sans appel. Par ailleurs, ses représentations iconographiques sont soumises aux métamorphoses des mouvements esthétiques différenciés par l'histoire de l'art; et nous savons que, pour Jan Fabre, l'esthétique de la métamorphose est à la base de son œuvre, et, surtout, que la plus haute expression de la métamorphose est la mort. De plus, à travers la construction scénographique de la citation du saint, je montrerai qu'une forme perceptuelle, concernant la perspective, est soumise, sinon à une mort, à une transformation symptomatique d'une certaine finitude.

Chez Jan Fabre, l'image et le texte ne sont pas séparés. Aussi, c'est sous l'égide de la littérature en général et de la rhétorique en particulier que j'analyse sa citation visuelle. Les modalités citationnelles du fragment iconographique se mesurent¹³¹⁶ au fil de l'analyse. Je vais succinctement présenter le saint, dans un premier temps grâce aux écrits que nous possédons, et dans un deuxième grâce aux peintures de la tradition notamment italienne.

Qui est Saint Sébastien ?

Les documents que nous conservons à propos de saint Sébastien sont d'ordre religieux, littéraire, et iconographique. Les textes et les représentations picturales qui le mettent en scène permettent en quelque sorte de tracer les contours de la citation dans *Je suis sang*.

La légende du saint d'après les sources littéraires et religieuses

Son histoire est connue grâce à *La Légende dorée de Jacques de Voragine*¹³¹⁷, datant de la fin du XIII^e siècle. Elle est rapportée dans les *Acta Sanctorum*, publiées à Anvers - ville natale de Fabre - en 1643. Sébastien était natif de Narbonne, mais les villes de Rome et de Milan sont également associées à la vie du saint. On croit que Saint Sébastien était un officier de la garde du corps impérial sous Dioclétien et que, pendant la période de l'Empereur, il opéra de nombreuses conversions au christianisme à Rome. Le Pape Caius (263-296) lui décerna le titre de « défenseur de l'église »¹³¹⁸. Par ailleurs, le saint aurait effectué plusieurs guérisons miraculeuses, si bien que « le gouverneur de Rome, Cromanius, le fit venir à son chevet et

¹³¹⁶ D'après l'étude de P. Ranzini : *Sur la définition de « citation-performance » (Chambat-Houillon). Des scènes-tableaux (XVIII^e siècle) aux poses plastiques de Keller et ses imitateurs (XIX^e siècle).*

¹³¹⁷ <http://saintsebastien.wordpress.com/tag/sagitation/> le 4.03.14

¹³¹⁸ L. R. Mills 1965 : *Le Mystère de Saint Sébastien*, Genève, Droz, p.XII

accepta de briser ses idoles »¹³¹⁹. L'iconoclasme, et la guérison que je vais notamment examiner, sont des valeurs propres au théâtre fabrien.

Mais, concernant Sébastien, l'Empereur eut vent de son prosélytisme; il le fit livrer aux archers. Le martyr dont il fut l'objet porte le nom de la sagittation (supplice par les flèches)¹³²⁰. Or, de façon dite miraculeuse, « il échappa à la mort¹³²¹, et recouvra vie et santé grâce aux soins de la veuve¹³²² du martyr Castulus, Irène »¹³²³.

Troisième patron de Rome après Pierre et Paul, au Moyen Âge il est aussi apprécié comme Saint militaire. C'est surtout à partir du VII^e siècle, sous le pontificat de Saint Agathon (678-681) que son culte se développe, du fait qu'il aurait intercédé contre la peste à Rome. De plus, « en tant que martyr, il tenait une place importante parmi les saints intercesseurs: comme Saint François qui reçoit les stigmates plusieurs siècles plus tard, Sébastien témoigne de sa foi jusque dans sa chair. Il devient ainsi semblable au Christ mort sur la croix et ressuscité »¹³²⁴. D'ailleurs, dans le théâtre, au Moyen Âge, la geste de Saint Sébastien refusant d'apostasier face à Dioclétien et subissant le célèbre supplice, est présentée sous une image christique notamment. En deux jours - durée de la 'représentation' -, dans *Le Mystère de Saint Sébastien*¹³²⁵ la foi du saint « l'invite à mépriser les honneurs [...] à servir Dieu seul [...] et à imiter les souffrances de Jésus »¹³²⁶: « veul bien souffri mort et martire/ comme Jhesus, mestre et sire/ si a voulu pour moi souffrir »¹³²⁷.

Du côté de la réception du mystère, il est dit que « les tortures sont attendues par les spectateurs, avides de cette terrible boucherie »¹³²⁸. En effet, dans ce type de spectacle,

les martyres se déroulent selon un rituel convenu, après l'arrestation et l'emprisonnement. Sorti de prison, le saint est interrogé, forcé à apostasier. Comme il refuse, les séances de tortures commencent, alternant avec de nouvelles comparutions et les retours au cachot. D'un côté s'exacerbe la brutalité grossière et railleuse des bourreaux et la colère du persécuteur qui échoue à faire apostasier le saint. De l'autre, jamais le saint ne faiblit, réconforté et aidé miraculeusement qu'il est par Dieu et les siens¹³²⁹.

¹³¹⁹ M. Fonta, L. Palet, *Les attributs iconographiques des saints*, Paris, Eyrolle, 2013, p. 138

¹³²⁰ Sagittaire n. m. emprunté au latin *Sagittarius* (1119) signifie « archer, fabricant de flèches »
A. Rey, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Paris, Lerobert, 1993, p. 1860

¹³²¹ Ainsi que Jan Fabre y échappa suite à une *NDE*

¹³²² La veuve, directement en contact avec la mort de part la disparition de son *alter ego*, est un motif de la production de J. Fabre : elle apparaît dans *Je suis sang*, dans *Le Requiem pour une métamorphose, The crying body...*

¹³²³ L. R. Mills, *Le Mystère de Saint Sébastien*, Genève, Droz, 1965, p.XIII

¹³²⁴ <http://enigme-retable.ens-lyon.fr/comprendre/figures/sebastien.htm>. Le Christ et surtout l'Agneau Mystique est « la matrice de tout l'œuvre » de l'artiste : Jan Fabre au Louvre, *L'Ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2008, p.105

¹³²⁵ C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sédes, 1998, p. 219

¹³²⁶ *Mystère de Saint Sébastien* v.927, p.227

¹³²⁷ *Ib.*, v.5768-5770 p.231

¹³²⁸ C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sédes, 1998, p.237

¹³²⁹ *Ib.*, p.237

Dans *Je suis sang* les scènes de torture font écho, au cours de la performance, aux divers motifs du supplice « sébastiénique », appartenant à la fois à la mystique et au mystère du théâtre.

L'antagonisme des forces convoquées dans le mystère du Moyen Âge, résolu ou non dans la représentation du martyr, semble se retrouver du côté des spectateurs : « Il n'est pas exclu que le public des mystères, inconscient de ce qu'avait de dégradant la complaisance à de tels spectacles, ait du même mouvement ressenti une véritable pitié pour les martyrs »¹³³⁰. Cette « satisfaction imaginaire de l'instinct de cruauté et celle de compassion »¹³³¹ marquant l'ambivalence grotesque et médiévale, est caractéristique de la pièce de Jan Fabre, à travers cette figure du mystère. L'artiste flamand travaille en effet sur les antagonismes de l'attraction et de la répulsion, du corps et de l'esprit, du jour et de la nuit¹³³² ou de motifs plus singuliers tels la main et le cerveau¹³³³, dans sa production plastique.

Grâce à cette analyse, ébauchée d'après les documents littéraires, on voit bien que la citation de saint Sébastien dans *Je suis sang* dépasse le cadre du motif lui-même : c'est la convocation du martyr en général, du théâtre médiéval, et du Mystère en particulier avec sa réception de type à la fois sanguinaire et compatissante, qui sont sous-jacents à la figure énoncée de façon plastique dans ce théâtre contemporain.

Si, grâce à ce rapide aperçu, un premier effet de correspondance probant s'établit donc entre le *Mystère de Saint Sébastien* et l'esthétique grotesque propre à *Je suis sang*, d'autres effets du même ordre sont attendus entre le théâtre de l'artiste anversois et la peinture classique et médiévale. Il est vrai qu'au Moyen Âge (et à d'autres périodes), le théâtre est influencé par l'iconographie et que celle-ci est influencée par le théâtre¹³³⁴. Pour le plasticien, quant aux peintures primitives flamandes en général, et italiennes ici en particulier, plus que d'influence, l'on peut parler de véritables « transferts » des icônes sur la scène de son théâtre.

Les représentations du saint

Dans ses plus anciennes représentations, Sébastien apparaît comme un homme âgé, barbu -

¹³³⁰ *Ib.*p.237

¹³³¹ *Ib.*p.237

¹³³² dans l'Heure Bleue, l'instant qui précède l'aurore.

¹³³³ L'affiche de l'installation *Pietas*, Biennale de Venise 2011, présente la main de l'artiste touchant un cerveau, un geste qui réunit le savant et l'ouvrier, le philosophe et l'artisan.

¹³³⁴ En effet le *mistère* tel que le définit Pignarre, par endroit ressemble aux peintures de Jérôme Bosch : « Sur la droite, la Gueule d'Enfer vomissait des flammes que venaient lécher une roue chargée de damnés. Armés de fourches, les diabolins s'affairaient autour d'énormes marmites.[...] » *Histoire du théâtre*, Paris, Q.S.J.? p. 46

tel le « personnage » de Jan Fabre - et vêtu d'une toge antique, ce qui le différencie peu des autres saints. Il est aussi parfois peint sous la forme d'un soldat, comme dans la littérature le décrivant. Le type de figuration du saint jeune, beau, partiellement nu ou seulement vêtu d'un périzonium autour des reins, apparaît au XIII^e siècle et connaît un engouement certain au XV^e siècle. Les artistes le dessinent généralement selon deux variantes avec les mains liées, soit à un arbre, soit à une colonne. Ce type de motif peut évoquer l'épisode de la flagellation du Christ¹³³⁵, et de la Passion. En effet, le sang du Christ se répand dans le bois de la croix, quand celui de Sébastien se répand dans le bois de l'arbre auquel il est attaché. Illustrée par de nombreux artistes, cette image est celle de Mantegna dans le *Christ à la colonne*, de Botticelli, Le Pérugin, Rubens, Rembrandt, Antonello da Messina, Guido Reni etc. En dehors des statues et des frontispices qui représentent également de nombreux saints Sébastien sous des aspects tantôt austères, l'on voit bien, dans cette peinture de G. Reni, les allures plus érotiques et bientôt plus efféminées. Il faut dire que, s'il est le saint patron des archers, il est aussi celui des homosexuels. (**Illustration 2** : Botticelli et **3** : Guido Reni¹³³⁶)

C'est à travers les différents visages du saint dans des fresques et dans ces divers tableaux que, de façon conséquente, la métamorphose se manifeste. Effectivement, du saint rudimentaire, barbu et rattaché aux images hiératiques du Christ, cette icône passe, via le saint guérisseur, à des figurations plus sophistiquées voire maniéristes. Cela étant, dans *Je suis sang*, ce sont surtout des fresques médiévales qui sont citées visuellement.

Protecteur contre la peste, "Saint Sébastien hérisson" (**illustration 4** : Pianezza¹³³⁷), ainsi nommé par Daniel Arasse en raison des flèches multiples qui se dressent sur son corps, marque l'irruption de la nudité au Moyen Âge. Ses représentations dans les fresques des chapelles votives¹³³⁸ sont intimement liées à la peste et par conséquent au double motif de la santé et de la maladie, dont nous avons parlé précédemment.

Du fait que la citation de l'artiste (**illustration 1**)¹³³⁹ n'est pas strictement identique au tableau de tel ou tel peintre, l'on peut difficilement parler d'un tableau vivant; d'autant qu'il n'y a pas d'intervalle entre la posture du comédien en Sébastien et le déroulement de la performance. Or,

¹³³⁵ <http://saintsebastien.wordpress.com/tag/sagitation/>

¹³³⁶ ANNEXES p.396-397

¹³³⁷ ANNEXES p.398

¹³³⁸ Relativement nombreuses, les chapelles Saint Sébastien témoignent de la terrible maladie décimant la population de la fin du Moyen Âge en particulier.

Illustration 5 : carte de Marie-Pierre Leandri Morin p.570 *Représentations provençales et piémontaises de la vie de saint Sébastien : procédés narratifs et sources textuelles*, « Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes » T. 109, N°2. 1997. pp. 569-601.

http://www.persee.fr/renderPage/mefr_1123-9883_1997_num_109_2_3587/0/710/mefr_1123-9883_1997_num_109_2_T1_0570_0000.jpg - Illustration 5 - ANNEXES p. 399

¹³³⁹ *Op. Cit.*

« le ‘tableau vivant’ au théâtre¹³⁴⁰ [...] suspend le *continuum* de l’action de la pièce dans laquelle il est inséré. »¹³⁴¹. Mais, selon les études de Paola Ranzini d’après *La Passion* de Godard – les comédiens « reproduisent les postures des personnages des tableaux » -¹³⁴², le performeur de Jan Fabre imite lui aussi la gestuelle propre aux tableaux représentant Sébastien. Aussi, la citation du saint dans *Je suis sang* se rapproche du type de citation dans le film *La Passion*. Nul doute d’ailleurs que les deux artistes Fabre et Godard utilisent, de façon profane, des concepts anciens et religieux afin de dépeindre, entre autres, le cycle itératif et sans fin de l’absurde cruauté. En dehors de cette conception, et pour illustrer le procédé citationnel, dans le film de Godard, « il s’agit de citations créatrices, qui réalisent une nouvelle production bien plus qu’une répétition, d’où la pertinence de la définition de ‘citations-performances’ »¹³⁴³.

Selon ce modèle, il semble à propos d’engager la citation de Fabre sur la même voie : son comédien est bien dans une posture performative et remarquablement dans celle d’un Sébastien. Néanmoins, du fait que sa « citation performance » est effective dans la forme, mais aléatoire dans le fond car l’identification à un tableau précis demeure incertaine, le geste plastique de Fabre se rapprocherait du travail des Keller ; ces artistes ont répandu « le genre des Poses et tableaux mimiques et plastiques »¹³⁴⁴ vers la moitié du XIX^e siècle : « leurs performances résidaient en une re-création animée de statues ou tableaux antiques [...] sans] référence à une œuvre d’art donnée »¹³⁴⁵ si bien que, « cette pratique de performance se rapproche plus de ce que nous appelons ‘réécriture’ que de la pratique de la citation »¹³⁴⁶.

Aussi, puisque la « citation-performance », « réécriture » ou « pose » - inspirée de la période médiévale concernant le saint de *Je suis sang* - demeure incertaine s’agissant du mode citationnel choisi, la voie du symbolisme serait-elle plus accommodante?

La posture du Sébastien médiéval est en effet retenue, avec ses attributs majoritairement symboliques - les flèches, la nudité partielle, la barbe et les mains liées dans le dos -, et immédiatement reconnue par le public, comme le sont *Adam et son créateur* ou la *Piéta* dans *Le Pouvoir des Folies théâtrales*¹³⁴⁷. Aussi, les appareils iconographiques sont incontestables dans

¹³⁴⁰ DIRE DEL MEDIOEVO, NOTE DE P. RANZINI

Tableaux Vivants : Goethe *Die Wahlverwandschaften* 1809 (cioè le affinità elettive)

Mme de Genlis pour les fils du Duc d’Orléans (voir ses *Mémoires*) : théâtre portatif, tableaux historiques (à Saint-Leu) David venait les voir « tableaux fugitifs »

¹³⁴¹ P. Ranzini, « Sur la définition de « citation-performance » (*Chambat-Houillon*). *Des scènes-tableaux (XVIII^e siècle) aux poses plastiques de Keller et ses imitateurs (XIX^e siècle)*. » p.3

¹³⁴² *Ib.*, p.1

¹³⁴³ *Ib.*, p.1

¹³⁴⁴ *Ib.*, p.11

¹³⁴⁵ *Ib.*, p.9

¹³⁴⁶ *Ib.*, p.10

¹³⁴⁷ J. Fabre 2011, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Paris, L’Arche. Pièce créée en 1984 et rejouée depuis juillet 2012

ce type de fragment qui s'inscrit dans la construction d'un langage symbolique, dont l'artiste se revendique lui-même¹³⁴⁸ et dont la dimension, par réciprocité, invite naturellement à l'insertion de la citation-performance. C'est sous cette désignation, malgré ses lacunes et à défaut d'une expression plus exacte, que les modalités citationnelles du Sébastien sont à présent admises.

Au terme des précédentes hypothèses concernant les divers modes citationnels, se profile un nouvel effet de miroir entre causes et conséquences, à travers la figure citée - produisant la performance et produit de la performance - ; celle-ci est donc à l'image de l'alternance origine/objectif, ouverture/ fermeture, vie/ mort, mort et vie, etc. Réchappé de la mort en dépit de son supplice, le saint de Fabre est replacé dans un théâtre façonné à partir de supports iconographiques, et dont les citations n'arrêtent pas le *continuum* du spectacle. Il convient alors de se demander comment s'élabore l'assimilation du fragment à l'esthétique de la pièce.

La citation s'intègre à l'œuvre par le processus créatif, par le canevas du postdramatique, et par des figures de la rhétorique appliquées à la composition scénographique

L'art sacré est à la fois le vecteur et l'écho de la vénération des saints au Moyen Âge. Parallèlement à cette influence respectueuse, la peinture est aussi écho et vectrice du théâtre : de façon religieuse ou non, à cette époque et plus tard, elle inspire des scènes théâtrales et représente des scènes théâtrales. Au XXI^e siècle, si Jan Fabre s'est ainsi inspiré de tableau tel que sa citation le montre, Paul Huvenne rappelle¹³⁴⁹ que Fabre est un artiste profane. En effet son « icône » dans la pièce de théâtre n'est pas séparée du reste du monde par sa manifeste sainteté, qu'un aspect céleste pourrait évoquer en séparant le divin du terrestre. Il en est de même entre l'écriture littéraire et l'écriture scénographique de Fabre : les deux se répondent à travers la figure que nous étudions. De plus, sa citation-performance n'est pas cantonnée à une seule dimension visuelle – quoique la perspective composant l'image scénique revête ici une importance fondamentale sur le plan esthétique - : l'acteur en Sébastien prend part à un monologue choral, ce qui est caractéristique du théâtre postdramatique. Déterminante pour l'œuvre de l'artiste, l'utilisation de « passerelles » entre les outils littéraires et plastiques est aussi l'un des aspects grâce auxquels la citation est insérée à l'œuvre.

Processus créatif : du postdramatique à la rhétorique du visuel

L'écriture de la pièce est imprégnée de motifs picturaux, constituant l'une des sources du

¹³⁴⁸ « Je suis un symboliste », Jan Fabre, entretien du 17.07 .2013

¹³⁴⁹ Conférence au Louvre, av. 2008

texte *Je suis sang*, ce que Fabre lui-même confesse. Certains fragments de texte renvoient à des images picturales: « nous sommes des vampires/ nous suçons, nous dévorons le sang... »¹³⁵⁰ rappelle le tableau de Bougereau, *Dante et Virgile aux Enfers* (**Illustration 6**¹³⁵¹) et « Des êtres sensuels avec des yeux qui reflètent l'âme des autres [...] des êtres sensuels avec des yeux comme des tentacules », rappelle *Médusa* du Caravage . De façon métonymique, cet extrait de texte peut évoquer la Gorgone du peintre, si l'on peut croire que les yeux de Médusa, à l'instar de sa coiffure vipérine, agissent telles des tentacules ayant la capacité, comme le regard du monstre, de figer une proie.

Dans la pièce d'autres passages viendraient corroborer ce lien entre l'image picturale et la métaphore littéraire. Il s'agit d'en retenir ce simple mécanisme en tant que « moteur » de l'écriture fabrienne, et de l'appliquer au fonctionnement de la scène fabrienne : les écritures littéraires et scénographique vont puiser à la même source d'inspiration, ce qui a pour origine et pour effet l'intrication entre texte et image.

Dans ce premier point, nous avons donc vu comment l'artiste élabore sa production à partir de tableaux, ou d'éléments de tableaux qui en amont inspirent son écriture et la nourrissent, et en aval oriente la composition scénographique de sa pièce. Dans un deuxième point nous allons voir comment l'orientation de sa composition scénique est caractéristique du théâtre postdramatique, et dans un troisième comment des figures de rhétorique sont les outils de ce théâtre.

L'insertion de la citation dans l'esthétique postdramatique

Le visuel et l'auditif qui entourent la citation-performance sont caractéristiques des théories de H-T. Lehmann. Chez Fabre, l'icône n'est plus sacrée mais performée, autrement dit « délocalisée ». Replacée premièrement dans sa position spatiale, au sein de la pièce, la figure nous entraîne sur les traces de la perspective; replacée deuxièmement dans sa position temporelle, de par les voix du chœur antique face à celles d'un chœur contemporain, elle nous emmène sur la voie de la communication. C'est donc à travers le cadrage de l'icône et le monologue auquel ce personnage prend part que nous allons aborder l'intégration postdramatique de la citation.

Cadrage visuel ou perspective transformée ?

¹³⁵⁰ *Je suis sang*, p.16

¹³⁵¹ ANNEXES p. 400

La citation est enchâssée dans un réseau de constructions esthétiques (touchant à la perception que le public peut en avoir) dans une lignée postdramatique. À propos du monologue, qui introduit curieusement le plan visuel intégratif de la citation, et de la façon dont ce type de théâtre s'empare du monologue, Lehmann écrit :

Non seulement le discours et la voix, mais le corps, la gestuelle, l'individualité idiosyncrasique d'un comédien ou d'un performeur sont eux-aussi, au sens où l'entend Mukarovsky « isolés » : c'est à dire dans le cadre de la scène, encore une fois exposés en un cadrage particulier.¹³⁵²

Il est vrai que, dans *Je suis sang*, l'acteur dans la posture de Saint Sébastien est isolé des autres comédiens : il est sur une table, dans une position centrale et statique. L'emplacement occupé par ce nouveau Sébastien pourrait faire l'objet du regard appelé « œil du prince » dans un théâtre à l'italienne, du fait qu'il est au centre de la composition scénique, et de sorte que le regard converge vers lui. Pour bien comprendre ce qui se joue dans le cadrage évoqué par Lehmann, il est nécessaire de faire une incursion dans l'histoire du théâtre, et, surtout, de la confronter à l'histoire de la peinture.

Dans les peintures de Greuze, *Septime Severe et Caracalla* ou *Le fils puni*, le jeu dramatique des personnages représentés s'apparente au jeu scénique des acteurs de théâtre pour ne pas dire de la tragédie. Dans le *Salon de 1765*, Diderot dit de lui: « Voici notre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé parmi nous, de donner des mœurs à l'art »¹³⁵³. Dès lors instruit selon le bon goût et la dramatisation qui lui sied, l'art est soumis au regard du critique, fixant les lois de l'esthétique du XVIII^e siècle, alors que la réalisation du tableau, soumis au regard du contemplateur, était déjà guidée par les lois de la perspective.

Même si ces lois ont, dans l'ensemble, cheminé du Quattrocento jusqu'à l'impressionnisme, elles n'ont pas toujours été opérantes. La différence de ces lois, avant la Renaissance et donc au Moyen Âge, et leurs transformations dès la période de l'art moderne, conduit à observer la façon dont le regard lui-même construit l'image; c'est là où je veux en venir par rapport à la composition de la scène de *Je suis sang*.

Pour percevoir plus en détail l'enjeu de cette scène, citant une figure de l'iconographie, faisons une analogie avec *Le portement de croix de Bruegel*, ayant fait l'objet du film *The cross and the mill*, signé Lech Majewski. Cinéaste ayant une formation de plasticien, quant à l'élaboration de son film, ce réalisateur expose l'origine de ses difficultés. Pour réussir à rendre

¹³⁵² H.-L. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, p. 206

¹³⁵³ M. Roland, *Greuze et les salonniers de son temps*, « Actes du colloque Diderot et Greuze », Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p 14

ce qu'il nomme « l'effet Bruegel », il lui a été nécessaire d'entrer tout d'abord dans l'intimité de la composition du tableau. Contrairement à ces œuvres qui sont composées selon la perspective de la Renaissance, prégnante chez Greuze entre autres, et par rapport à une scène du théâtre à l'italienne induisant un regard statique, *le Portement de Croix* est une œuvre apparemment mystérieuse dans sa perspective : d'après le cinéaste on ne peut l'observer selon l'œil minéral de la caméra parce qu'il y a, dans ce tableau, sept perspectives différentes, qui anticipent le mouvement naturel du regard ici et là balayant la surface de la toile ; ceci contrarie non seulement le regard fixe de la perspective, mais aussi celui de la caméra.

Le saint Sébastien de *Je suis sang* semble apparaître dans la composition d'une image scénique répondant à la fois à la perspective minérale rendue par sa position fixe, en tant que citation iconographique, et à la perspective multiple rendue par les déplacements des comédiens autour de lui. Alors que l'espace sémiotique, avec l'association sacré/ profane, était déjà décloisonné, les perceptions du domaine spatial, avec des dimensions qui semblent se chercher entre la fixité de la perspective et les mouvements environnants qui la déconstruisent, sont difficiles à définir: ses caractéristiques ne sont pas encore nommées. Aussi, ne pourrait-on pas les désigner que par ce qui leur fait désormais défaut ? Peut-on croire que « c'est la fin de la perspective du Quattrocento, d'après Virilio » ?¹³⁵⁴

La citation iconographique serait donc aussi intégrée à l'œuvre selon le respect d'un ancien procédé structurel pour, justement, qu'il entre en dialogue avec la déstructuration de l'image scénographique, mettant en exergue un paradoxe typique des productions fabriennes. Mais cette recherche de la définition de l'espace initiée par l'artiste, dans ce qu'elle a de matériel (sur la scène de théâtre) et de purement conceptuel, est-elle illusoire ?

Le monologue, le chœur et son miroir

En dépit de sa fixité iconique, le personnage Sébastien ne reste pas muet. En effet, il prend part au monologue (**Illustration 7**¹³⁵⁵), qui s'est imposé face au dialogue : « Pour le théâtre postdramatique, il est symptomatique que la structure dialoguée soit remplacée, soit par des monologues, soit par la forme du chœur »¹³⁵⁶. Si l'image du saint est recomposée dans une nouvelle dimension répondant à un regard qui perfectionne ou détruit ses repères, la forme du monologue est aussi perçue dans une nouvelle portée, de type communicationnel :

¹³⁵⁴ J. Féral, *Un corps dans l'espace : perception et projection*, p.135, "Théâtre, espace sonore et visuel" C. Hamon-Siréjols/ A. Surgers, PUL, 2003, pp.127-143

¹³⁵⁵ ANNEXES, p.401

¹³⁵⁶ H.-L. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 208

C'est dans le système dialogué que l'on peut reconnaître l'échec de la parole en tant que communication entre les êtres (dans le sens où les acteurs s'adressent les uns aux autres excluant le public¹³⁵⁷) alors qu'un monologue comme discours qui a le public comme destinataire, augmente l'intensité de la communication.¹³⁵⁸

De plus, « le chœur parvient à fonctionner sur la scène comme miroir et partenaire du public »¹³⁵⁹. Quand Sébastien occupant le centre du plateau et tous les acteurs autour de lui énoncent d'une voix chorale « nous sommes en 2003 après Jésus-Christ et nous vivons toujours au Moyen Âge », c'est dans « la possibilité de manifester un corps collectif [... ou] des aspirations à l'unification »¹³⁶⁰, que l'effet de miroir entre scène et public pourrait s'annihiler. Quant à l'unification elle se réalise dans la fonction conative du pronom « nous », d'autant que « le chœur nie la conception d'un individu qui serait totalement détaché du collectif ». Ainsi un autre paradoxe se dessine : la figure du saint est unique et isolée dans son cadrage scénographique, alors qu'elle se fond au collectif par l'élément discursif et choral. Enfin, sur le plan postdramatique, dans ce théâtre qui joue sur la localisation/ délocalisation, la citation se fond aussi à l'ensemble de l'œuvre, par l'un des thèmes de la pièce: l'avidité de la violence. De façon répétitive, l'opposition à nouveau se manifeste, cette fois entre le sanguinaire et l'absence de sang sur la figure iconique, immaculée en dépit de ses blessures. La perspective et le type de discours de ce théâtre, par la convocation du saint, sont en adéquation. La façon monologuée dont le texte est mis en scène et dont l'image scénographique est composée sont du même mouvement: les deux vont de l'unique au multiple, et de la construction à la déconstruction ; la voix chorale de l'ancien *Fatum* est devenue communicative, et la figure immobile de l'icône déjoue pourtant l'immuabilité des lois de la perspective.

La rhétorique en tant que « moyen » scénographique

Pour preuve de la continuité chère à Fabre, entre les domaines du langage et du visuel, prenons l'exemple de figures de rhétorique applicables à l'art, d'après le modèle d'Anne Surgers¹³⁶¹. Selon elle, la gestuelle artistique sur scène, faisant office de citation picturale ou iconographique, est caractéristique de ce qu'elle désigne par « Rhétorique du visible ». Si la rhétorique use de figures de style en la matière du discours, ce qui nous intéresse dans son

¹³⁵⁷ Parenthèse personnelle

¹³⁵⁸ H.-L. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 207

¹³⁵⁹ *Ib.*, p. 210

¹³⁶⁰ *Ib.*, p. 210

¹³⁶¹ A. E. Spica, *Préface*, "Et que dit le silence", Presses de la Sorbonne, 2007, p. 16-17

champ d'application, c'est la façon dont elle réunit à présent peinture et théâtre par un outil unanime. Comment cette « réunion » est-elle possible ? C'est en mettant en exergue - et paradoxalement par omission ou par silence - un langage commun aux domaines scénique et plastique, que cette similarité dans l'analyse s'opère, et grâce aux procédés, en particulier, de l'aposiopèse ou réticence, et de l'épanorthose.

La première de ces figures est « une espèce d'ellipse ou d'omission »¹³⁶² :

Comme le théâtre, la peinture use d'aposiopèse et de réticence du visible, par exemple quand elle ne représente pas Dieu, mais les effets de sa lumière sur les hommes : on peut citer, la peinture de Caravage qui met [...] hors champ la source de la lumière principale¹³⁶³.

Du fait que, dans la peinture en question, l'origine de la lumière n'est pas représentée, et que ces œuvres sont dans une chapelle, Saint Louis des Français à Rome, Le Caravage tire partie de cette ellipse, dont les « silences » ne font que souligner la magnificence divine.

Quant à la citation de Jan Fabre, dont la vocation religieuse du saint s'est retirée au profit du symbolique, elle procède aussi de l'aposiopèse. Le symbolique joue sur l'effacement de frontières qui, par nature, induit la révélation de limites, esthétiques et temporelles ici. Cette révélation est justement renforcée par un reflet de la violence, de la citation sur le texte: « on frappe passionnément, l'on massacre rituellement »¹³⁶⁴ alors que « nous sommes en 2001 après Jésus-Christ et [que] nous vivons encore au Moyen Âge »¹³⁶⁵. Aussi, que Sébastien soit un martyr du III^{ème} siècle, ou un tibétain du XXI^{ème} dans cette ultra moderne apocalypse, que l'existence du saint soit légendaire ou attestée, et que sa représentation soit iconographique ou théâtrale, son « image » nous parle bien en silence dans un décroisement que le théâtre contemporain ne finit pas d'explorer.

En revanche, du fait de son cadre postdramatique, il n'y a ni compassion ni pitié à éprouver face à la citation de la sagittation. Alors que, normalement, « l'accident et la souffrance d'autrui renferment pour nous un signal de danger : comme simples marques de la vulnérabilité et de la fragilité humaines en général, ils peuvent provoquer chez nous des impressions pénibles », ¹³⁶⁶entraînant la compassion. C'est aussi dans cette absence de compassion, que la figure de l'aposiopèse créée par l'artiste nous délivre son message. Il se situe sur le plan de l'esthétique : d'abord la théorie des affects n'a plus cours dans ce type de production - elle est

¹³⁶² A. Surgers, *Et que dit le silence*, Presses de la Sorbonne, 2007, p.178

¹³⁶³ *Ib.* p.180

¹³⁶⁴ *Je suis sang* p.33

¹³⁶⁵ *Ib.*, p.11

¹³⁶⁶ F. Nietzsche, *Aurore*, Les vertus du juge, Garapon, Allard, Gros, Dalloz, paris 2008, p.96/ Trad. J. Hervier, Livre II, Aphorisme 133, Ed. Gallimard, 1970, p. 146-147

devenue muette-, ensuite la figure du martyr, singée ou galvaudée tant et si bien qu'elle perde le sérieux de son image médiévale suivant l'*exemplum*, n' a pas perdu sa gravité initiale; c'est le langage, silencieux, de la grotesque ambiguïté qui s'exprime en cela.

La deuxième opération rhétorique, l'épanorthose, est une « figure par laquelle on corrige ou révoque ce qu'on avait auparavant allégué »¹³⁶⁷. Si de nombreuses voies herméneutiques étaient possibles face à la citation-performance du saint, Jan Fabre rectifie le champ des possibles en « corrigeant » ou recréant sa citation à la fin de la pièce, voire en suggérant qu'il révoque son propre discours visuel. Il crée alors une autre icône, de type faunesque (**illustration 8**¹³⁶⁸): revêtue d'une robe de mariée sur les jambes uniquement, d'une armure de centurion sur un bras, elle est ornée de flèches et de la couronne d'épine. De plus, l'aspect pour ainsi dire satyrique de la figure, du fait de ses gestes obscènes, chasse toute ambiguïté : le sacré du christianisme n'a plus sa place devant ce nouveau saint satyre qui semble agressif. Ne va-t-il pas lui-même infliger le supplice à son prochain ? Effectivement Jan Fabre écrit dans son texte : « Nous sommes torturés et comme victimes nous reproduisons les fantasmes de nos juges »¹³⁶⁹.

L'auteur a donc rectifié ou retravaillé l'aspect ambigu de sa citation, qui passe, par transfiguration, du sacré au profane et du profane au grotesque, laissant place à un souffle qui se perpétue tel un cycle ; il se propage en fait, d'après le symbole de la figure citée, comme la peste, dont le motif est aussi allégorique. Ainsi, les effets de miroirs chers à Jan Fabre se dévoilent entre l'esthétique (de l'icône) et la thématique (de la peste), exportant ainsi un nouveau reflet entre le parti pris esthétique de l'artiste, utilisant l'allégorie de la peste - une figure la rhétorique -, et le parti pris de l'analyse qui utilise, lui aussi, la rhétorique ; c'est dire que ces outils étaient déjà contenus dans la production de Fabre.

Les procédés créatifs et rhétoriques mis en œuvre caractérisent le travail de l'artiste. Que ce soit à partir de l'outil pictural, qui influence son écriture littéraire, ou à partir de l'outil discursif, qui influence son écriture scénographique, Jan Fabre intègre la citation à sa performance d'une manière aussi savante que carnavalesque. Concernant l'esthétique postdramatique, que ce soit dans la composition de l'image scénique en deçà de la perspective de la Renaissance, ou que ce soit dans la composition chorale de ses monologues auxquels la figure citée participe, il intègre sa citation à l'ensemble de l'œuvre, de façon à passer de l'unification au désordre ou de l'individuel au collectif.

Pourquoi la citation-performance est-elle intégrée à la pièce ?

¹³⁶⁷ A. Surgers, *Et que dit le silence*, Presses de la Sorbonne, 2007, p.183

¹³⁶⁸ ANNEXES p. 402

¹³⁶⁹ *Je suis sang* p. 16

Question factice et partiellement traitée, elle permet en revanche d'approfondir certains des aspects ébauchés jusqu'ici. La figure, d'une part, est intégrée à la pièce parce que le saint représenté est celui de la peste. Cela recouvre une symbolique liée au travail du plasticien, et touche au domaine de la santé. D'autre part, Sébastien est choisi dans cette œuvre parce qu'il est un saint aux multiples visages, un saint au visage métamorphosé. L'expression « le saint de la peste » est toutefois ambiguë en raison de son caractère double : il peut protéger de la maladie, ou au contraire la propager. De plus, avec ses aspects iconographique et médiéval, il peut apparaître comme une entité fantasmée, en dépit de la maladie effective à laquelle il est lié.

La peste au Moyen Âge

Pour donner une idée des conséquences de la peste au Moyen Âge et à titre d'exemple, citons la pandémie européenne qui va de 1347 à 1351. On estime que la peste noire a tué entre 30 et 50 % de la population européenne en cinq ans, faisant environ vingt-cinq millions de victimes. En conséquence, l'hécatombe se prête à toutes les superstitions, qui sont notamment de type apocalyptiques. Les flagellants apparaissent, se fouettant en processions. L'art se fait macabre... et les moeurs licencieuses,¹³⁷⁰ comme le nouveau saint faunesque de *Je suis sang* peut l'évoquer.

La peste dans l'iconographie, et dans les représentations de son protecteur Sébastien

Mais dans les peintures la peste n'est pas toujours explicitement désignée. En effet, dans *Le Triomphe de la mort* de Bruegel, inspiré de *l'Enfer* de Bosch, le fléau est suggéré par le nombre imposant de cadavres, et par les personnages amputés que l'on aperçoit au premier plan. Il est vrai que pour tenter d'échapper à la terrible maladie, l'on pratiquait l'amputation. Ce type de figure aux membres amputés, très connue grâce à des tableaux comme *Les mendiants* (**illustration 9**¹³⁷¹), est rapporté dans la pièce de Fabre (**illustration 10**¹³⁷²). Il y a ici, à travers la maladie, une correspondance interne entre le personnage mutilé et le personnage citant Sébastien.

Par ailleurs, dans l'iconographie, avec ses flèches, il peut aussi bien protéger les fidèles

¹³⁷⁰ <http://www.cervelleslibres.info/pestenoire.htm>

¹³⁷¹ ANNEXES p. 393

¹³⁷² ANNEXES p. 403

contre la peste, que les punir par infestation de la maladie, selon les bonnes ou les mauvaises prières qui lui sont adressées. C'est ce que retrace, dans La Chapelle de Lans Le Villard en Savoie, la peinture narrative exécutée sur la paroi même du lieu sacré. Ici, l'attaque du saint - à travers la flèche du démon qu'il dirige à dessein de contaminer les mortels (**Illustration 11**¹³⁷³) - n'est pas sans rappeler un épisode mythologique: de par ses flèches, Apollon n'envoya-t-il pas contre Troie une peste qui ravagea le pays? Cet épisode est d'ailleurs si célèbre qu'il traverse la littérature. Pour en montrer l'importance, voici deux passages provenant du XX^e siècle et de la Renaissance, formulés en des termes dont l'orthographe évoque immédiatement la période à laquelle ils se rattachent ; le premier est axé directement sur le dieu des Muses: « Contre la peste en tant que peste ou, si l'on préfère, contre Apollon lui-même, il n'est pas de remède »¹³⁷⁴. Le deuxième est plus intéressant car non seulement il prend en compte la même divinité, mais il la relie au saint du christianisme que nous étudions : « comme Homère escript que la peste fut mise en l'oust des Gregoys par Apollo »¹³⁷⁵; dans le même extrait l'ambiguïté du saint guérisseur/ contaminateur est en effet notoire : « Qu'allez-vous faire à Saint Sébastian (dist Grandgousier) ?/ Nous allions (dist Lasdallier) luy offrir noz votes contre la peste/ O (dist Grandgousier) pauvres gens, estmiez vous que la peste vienne de Saint Sébastian ? / ouy vrzyement (respondit Lasdaller), noz prescheurs nous l'affferment »¹³⁷⁶. Pour Jan Fabre, il va sans dire que les dualités entre santé et maladie, Antiquité et Chrétienté, peinture et théâtre sont apparentes, et qu'elles sont propres à la signature de l'artiste.

D'ailleurs la fonction du saint guérisseur, dite prophylactique ou apotropaïque, entre dans une sorte de symbiose avec la fonction du théâtre selon Jan Fabre. Pour lui, le théâtre a des vertus curatives. Comme beaucoup d'artistes du théâtre vivant, il s'inspire des théories artaudiennes, selon lesquelles théâtre et peste sont comparables : « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou une extrême purification »¹³⁷⁷.

La peste : maladie effective ou actuelle, maladie allégorique ou théâtrale

Comme selon Jan Fabre « nous vivons toujours au Moyen Âge », la peste a disparu, mais un autre fléau la remplace. De façon ravageuse, il se propage à notre époque : le sida touche plus de

¹³⁷³ Illustration prêtée par D. Rigaux, directrice de la Msh de Montpellier – voir ANNEXES p.404

¹³⁷⁴ René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 82

¹³⁷⁵ Rabelais, *Gargantua*, Paris, Gallimard Folio, 1965, p. 353

¹³⁷⁶ Rabelais, *Gargantua*, Paris, Gallimard Folio, 1965, p. 353

¹³⁷⁷ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.46

25 millions de personnes dans le monde. Ses conséquences sont comparables à celles de la peste¹³⁷⁸.

Or, d'après Artaud, comme la peste, le théâtre « retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées »¹³⁷⁹. La figure symbolique citée par Fabre, dont les silences ne sont plus à rappeler, alerte il est vrai le regard et les sens, en raison des interrogations qu'elle suscite et du fléau qu'elle représente. C'est ainsi que le danger, ou le risque de perdre la vie, tient le désir de vivre en éveil. Autrement dit, chez Fabre et Artaud, c'est implicitement la conscience de la mort, en ce qui concerne le théâtre, et la présence de la mort, en ce qui concerne la peste, qui deviennent alors manifestes et opérantes. Les effets, positifs ou négatifs, de la représentation théâtrale contaminent alors le public, puisque, « le théâtre comme la peste, est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison »¹³⁸⁰.

Le double et la métamorphose sous les effets du temps et de l'espace

La citation-performance témoigne de la trace du temps, puisque Sébastien est une légende liée à l'histoire de la religion, à l'histoire du théâtre avec le mystère, et à l'iconographie. La métamorphose entourant la citation, se répercute, dans l'espace, à l'intérieur et à l'extérieur de la performance. Effectivement l'acteur dans la pose de Sébastien se métamorphose au fil des représentations: à Anvers en 2001 il portait une culotte noire, dans la version du Festival d'Avignon 2005, il portait une culotte blanche en guise de périzonium, et dans une représentation ultérieure en Corée, il avait une main dans le dos et une main ouverte face au public.

À l'extérieur de la performance, c'est la métamorphose du public qui se produit selon plusieurs options possibles. La première, c'est la guérison : nous savons que le théâtre a des vertus curatives pour Jan Fabre. La deuxième, c'est la mort : pour lui, après la représentation le public est tel un cadavre. Ainsi, le rôle de l'artiste est semblable à celui de la figure citée : il guérit ou il contamine. En dépit de cette dualité, renvoyant au motif du pharmakon, une autre métamorphose, plus évidente, sur le public doit se produire : la métamorphose de sa vision de la mort.

¹³⁷⁸ <http://dev.hemes.be/esas/mapage/euxaussi/sante/pesteco.html>

¹³⁷⁹ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.40

¹³⁸⁰ *Ib.*, p.46

Ici, la fonction auparavant centrale et exemplaire de martyr a disparu depuis le passage de l'unique au multiple, par la contamination entre la thématique et la façon dont elle est traitée, et quand la dimension martyrologique s'est répandue à l'ensemble de la pièce et du théâtre.

Enfin, c'est parce que cette figure est loin de nous dans ses origines médiévales, et proche à la fois par sa présence muséale, parce qu'elle est en même temps isolée et confondue dans le groupe, qu'elle est à la fois muette et parlante, coupable et innocente, et qu'elle représente un condamné à mort pourtant revenu à la vie, que Jan Fabre choisit de la citer. Mais le visage christique et symbolique de ce nouveau Sébastien, est-il susceptible d'étouffer la voix spirituelle du corps ou au contraire de l'éveiller? Si cette figure de la mort par excellence, et de la mort mystique, vient doubler l'image de Sébastien, c'est parce que tout est double chez Jan Fabre ainsi qu'il l'affirme lui-même¹³⁸¹.

3.1.2 *Le Pouvoir des Folies théâtrales, une pièce verrouillée ?*¹³⁸²

Cet intitulé fait référence au tableau *Le Verrou* de Fragonard que l'on retrouve sous la forme d'une projection et d'une citation- performance par les Empereurs danseurs du spectacle. Cette œuvre picturale est précisée davantage dans ce développement suivant. Pour en faire une bonne lecture, une mise en garde est immédiatement nécessaire : ce développement est celui d'un article déjà publié. Aussi, il est notoire que des attributs de l'esthétique fabriennes déjà évoqués ou observés plus en détails s'y repèrent : l'effet de miroir, le double, le paradoxe, la symbolique... De ce fait, pour ne pas considérer ce travail comme « plaqué » à l'ensemble de la rédaction, il faut en avoir une lecture qui s'ouvre sur de nouvelles perspectives : cet article est l'occasion d'aller un peu plus loin dans le travail théâtral du plasticien, mais sur l'ensemble d'une œuvre ; par opposition au cas de saint Sébastien qui était un élément unique ou un prélèvement isolé de la pièce *Je suis sang*. Ici, par conséquent il est question d'analyser la pièce *Le Pouvoir des folies théâtrales* dans son contexte artistique tout d'abord. Ensuite, la représentation étant façonnée par la projection de tableaux en fond de scène, l'analyse de ces œuvres contribuera, dans un deuxième mouvement, à la compréhension et à l'interprétation du spectacle. Les tableaux seront envisagés en relation avec la scénographie de la pièce, puis dans leur dimension symbolique.

¹³⁸¹ Entretien du 27 novembre TG2 Paris

¹³⁸² La totalité de ce chapitre avait fait l'objet d'une communication le 12 mai 2011 à l'université d'Avignon, à l'occasion du colloque *Jan Fabre l'esthétique du paradoxe* organisé par Hélène Laplace-Claverie et moi.

La structure circulaire de la pièce, qui s'ouvre et se referme sur le Verrou¹³⁸³ s'oppose à une conception linéaire du temps, de la Genèse à l'Apocalypse, ou du *Big bang* à l'accélération de l'expansion de l'univers. Cette perception circulaire du temps de trouve en résonance avec l'esthétique du paradoxe et l'esthétique de la mort. L'on pourrait d'ailleurs s'interroger sur la question suivante : une esthétique du paradoxe est-elle obligatoirement une esthétique de la mort ? Car la circularité de la composition et le paradoxe de cette théâtralité mettent en exergue l'absence de début et de fin par leur homogénéisation, dépassant les notions dramaturgiques du temps et de l'action, ainsi que les notions de goût et de sensible par la sensation de l'écoulement de la durée ; notions qui sont pourtant bien présentes dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*, non pas du point de vue de l'esthétique traditionnelle et de la théorie des affects, mais du point de vue de la culture historique et du document pictural qui nourrit la performance par la vision ; et c'est bien dans le sens de la vue que l'esthétique de la mort prend sa source.

Plus précisément, il est question dans cette étude de considérer le regard comme un passage entre deux mondes, comme une frontière entre divers champs perceptifs. Or, la frontière est toujours poreuse en sorte que son rôle d'interface soit dynamique et opérant sous l'effet d'une mémoire en action, elle-même passage entre passé/présent et présent/futur. Parce qu'elle est justement garante d'une gradation dans la progression de la conscience, cette délimitation ou frontière est salutaire : les divers domaines sur lesquels la conscience peut s'exercer en allant indifféremment de l'un à l'autre, permettent une forme d'auto-conscience¹³⁸⁴. Autrement dit, ces différents intervalles peuvent être des supports pour l'entendement, ou des exercices perceptifs. Cependant, sont-ils illusoire ?

Cette question fait l'objet de la pièce par le biais de la représentation théâtrale, qui reproduit sur la scène non seulement le mécanisme de ces exercices, mais aussi leur histoire sur la scène, à travers le théâtre, lui-même inscrit dans l'histoire du théâtre, et à travers des images tirées de l'histoire de l'art. C'est à travers les questions-réponses des performeurs, entre autres, que les citations du théâtre et des arts scéniques opèrent, et par le biais des diapositives que celles de la peinture s'inscrivent en fond de scène.

Si l'on en croit Jan Fabre, ainsi que l'illustre sa pièce, le théâtre est arrivé à un point de basculement entre le théâtre classique et le théâtre actuel, dans une sorte de chambre funèbre exhibant la dépouille de l'ancien théâtre. D'où la déclaration de Luk Van den Dries :

¹³⁸³ Fragonard : entre 1774 et 1778. Sa peinture est projetée sur un écran en fond de scène, au début et à la fin de la représentation du *Pouvoir des folies théâtrales*

¹³⁸⁴ Car « nous pensons ordinairement par poncifs, par généralités, et c'est pourquoi les discours nous restent « inconscients », échappent à nos regards » Paul Veyne, *Foucault, Sa pensée, sa personne*, Livre de Poche, Paris 2010, p. 24-25. D'où la nécessité de raffiner le regard, de le cultiver, et de l'exercer au contact des arts visuels.

Dans ce funérarium nous lui disons adieu (au cadavre du théâtre) avec une ode qui à la fois chante les louanges du défunt et le bannit pour l'éternité [...] mais elle (la pièce) dévoile également le point final auquel est arrivée l'économie de l'illusion, pour mieux la dépasser¹³⁸⁵.

Ce dépassement pourrait donc pulvériser l'illusion et nous faire entrer dans ce qui n'est pas encore définitivement établi, l'essence ou l'idéal, un aspect de l'être total ou du monde universel. Ces concepts sont cependant si connotés qu'ils enferment cet indéfini dans une définition qui serait sclérosante. D'ailleurs, ceci est en accord avec les champs d'exploration de Jan Fabre qui ne se donne aucune limite. C'est la raison pour laquelle il se défend du fait qu'on ait pu ranger son œuvre dans la catégorie de la provocation ; elle serait contradictoire par rapport à sa volonté d'action et de production, qui se veut sans mesure.

Cependant, le rejet ou le respect de la tradition théâtrale, et le creuset artistique dont elle est issue sont éclairants pour l'ensemble de sa production, en particulier pour la pièce analysée. Les artistes qui ont influencé Jan Fabre sont en effet nombreux. Comme dans d'autres pièces et œuvres, concernant *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Duchamp et Artaud occupent une place de premier plan.

Une pièce nourrie par l'histoire du théâtre, du tableau théâtral du XVIII^e siècle à l'ère postdramatique

Les théories du théâtre postdramatique selon Hans-Thies Lehmann, de la performance selon Richard Schechner, et celles d'Antonin Artaud permettent de situer la pièce. Contrairement au théâtre littéraire, le texte de cette pièce n'obéit pas à la fonction dialogique telle que Bakhtine l'a définie, ni à la théorie des actes de langage chez Searle et Austin, si l'on s'en tient aux cadres d'énonciation ; car si l'on s'en tient à un aspect de la pragmatique en elle-même, « dire c'est faire », que Platon avait déjà initiée dans le *Cratyle*¹³⁸⁶, alors l'écriture de Jan Fabre est aussi dans le « faire ». Or, cette écriture n'est pas dans un « faire » dramatique, mais dans un « faire » historiographique, puisqu'elle propose d'écrire l'histoire du théâtre¹³⁸⁷. Cependant, c'est une histoire en mouvement qui nous est exposée sous les images des peintures qui, elles, sont figées, mais reliées aux « images » tantôt progressives, tantôt tumultueuses de la scène. Avec la théorie de la performance et du postdramatique, il s'agit davantage d'une tentative de délimitation entre la figure et la production. Or, en restant ouverte dans le temps théâtral et le

¹³⁸⁵ Van den Dries Luk : *Le Pouvoir des folies théâtrales* 2009, p. 7

¹³⁸⁶ « Et dire n'est ce pas aussi une action ? » Socrate dans le *Cratyle*, PLATON, (387b), Garnier Flammarion, Paris 1998, p. 118

¹³⁸⁷ « Le Pouvoir des folies théâtrales est avant tout une pièce historique. Elle écrit l'histoire », Van den Dries Luk : *Le Pouvoir des folies théâtrales* 2009, p.7

temps historique, elle semblerait disparaître.

Dans le mouvement de l'esthétique postdramatique, cette annihilation temporelle est en fait illusoire, d'une part parce que le texte de la pièce est parsemé de dates - témoignant d'événements signifiants dans l'œuvre de Wagner, et du théâtre et de la danse au XXe siècle -, d'autre part parce que la scénographie est marquée par des icônes caractéristiques de la peinture classique, ou à quelques reprises mythologiques. Le temps théâtral est aussi remis en cause par le public : les spectateurs choisissent en quelque sorte la durée du spectacle selon leurs entrées et sorties de la salle, leur position n'étant pas plus figée que ce *Pouvoir des folies théâtrales* ; en revanche leurs circulations sont au diapason des circulations de l'énergie.

Selon Lehmann, il n'est pas question de voir les différents théâtres, des classiques aux contemporains, sous le paradigme de la domination – les uns seraient meilleurs que les autres ou inversement - ; il est question cependant de constater que le théâtre contemporain reflète une société qui n'a pas conservé tous ses usages culturels, ou qui les voit se transformer au fil des perceptions de l'homme qui elles aussi se modifient. La pièce de Fabre illustre également ces usages culturels : les acteurs nus miment les spectateurs entrain de se « faire beaux » avant leur sortie au théâtre, dans un élan jubilatoire qui, à l'initiative des comédiens lors de la performance, se répand dans le public ; il se regarde lui-même dans ce miroir, en une sorte de dédoublement de la conscience qui se situe avant la représentation et pendant celle-ci. Le même dédoublement s'opère sur le plan sémiotique : le spectateur dans le public qui observe en même temps l'histoire du théâtre et la représentation du *Pouvoir des folies théâtrales*, voit à la fois les peintures en fond de scène et le travail des acteurs sur la scène dans une sorte de correspondance baudelairienne¹³⁸⁸.

Le sujet de cette pièce et l'esthétique du postdramatique se relie par l'entremise du théâtre de l'absurde entre autres, que les acteurs citent et datent à plusieurs reprises. D'après Lehmann, le théâtre de l'absurde est resté « lié aux unités classiques du drame » [...] « par la dominance du discours » et par ce que « même comme jeu de l'absurde, le théâtre demeurerait image du monde »¹³⁸⁹. Or chez Fabre, le théâtre est ici l'image du théâtre. Si bien qu'il déclare : « Je suis tellement dans le faux que je suis au delà du faux ! »¹³⁹⁰ Cette position est issue de mutations quant aux pratiques littéraires et théâtrales. En effet, le théâtre de la fin du XXe siècle, par l'acceptation des contingences, avait déjà franchi une étape par rapport aux questions de l'existentialisme : « si Esslin corrèle à juste titre les éléments formels du théâtre de l'absurde

¹³⁸⁸ L'artiste ayant des accointances avec le poète, ainsi que Ghelderode

¹³⁸⁹ Lehmann 2002 p. 80, déjà cité dans la conclusion du 4.3.1 concernant les figures de style, répétitions et accumulations, susceptibles ou non de traduire une forme d'angoisse chez les deux écrivains

¹³⁹⁰ Troubleyn, Anvers, Entretien avec Jan Fabre du 18.05.12

avec [...] le « sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine », le théâtre postdramatique des années 1980 et 1990 ne ressent plus l'écroulement des certitudes [...] comme une angoisse métaphysique, mais comme une donnée culturelle préalable évidente et allant de soi »¹³⁹¹. Ceci paraît fondamental par rapport à l'absence de tout discours, implicite ou non, sur cet écroulement. Le discours de Fabre dans sa pièce n'est ni narratif ni didactique ; mais, pour dépasser l'opposition image/texte, il crée ce que je pourrais qualifier de « discours visuel », quitte à assumer la notion de rupture dans la tradition discursive, et ce qu'elle sous-entend. En 1984, *le Pouvoir des folies théâtrales* met en scène la mort d'un empereur pour signifier de façon performative et sans discours dialogique, la mort d'une forme théâtrale dans ses pratiques révolues, s'ouvrant sur une praxis qui évolue.

De telles pratiques s'étaient déjà transformées avec l'avènement de la performance. Dans la pièce de Fabre, c'est l'intensité du travail des acteurs en action, et non témoins de l'action, qui entre dans la perspective de la performance. L'affirmation par le corps reste centrale dans cette production. Car le corps, rempli de ses liquides et de ses sensations, n'est pas seulement l'objet d'une épuration ou catharsis tenant compte du mouvement de « sortie ». Il est aussi sujet et objet de ses propres mouvements d'« entrées » allant des nourritures aux sensations, telles que Schechner les analyse dans son *Introduction de la Performance*. L'auteur y rappelle l'étymologie de « théâtre »¹³⁹² et son expérience esthétique oculaire qui s'oppose à l'expérience du *rasa*¹³⁹³. D'après lui, le théâtre occidental, intellectuel est celui du verbe et de la catharsis, le théâtre de l'Extrême Orient est celui du corps, de tous les sens, des plaisirs et du *rasa*, il se rapproche du Gesamtkunstwerk wagnerien, dont l'une des œuvres inaugure *Le Pouvoir...* ? plus, ces *real bodies in real time*¹³⁹⁴ étaient déjà annoncés en d'autres termes par Antonin Artaud.

Aussi, ce dernier nom, comme celui de Schechner, est cité de façon répétitive dans la production de Jan Fabre. D'un point de vue théorique, il faut rappeler que pour Artaud « le théâtre doit s'égaliser à la vie [...] une sorte de vie libérée, qui balaie l'individualité humaine et où l'homme

¹³⁹¹ Lehmann 2002 : p.80

¹³⁹² Et ses dérivés (*théa* « vue », *theatral* « voir », *thauma* « quelque chose qui attire le regard », *theorein* « regarder ») Schechner, p. 468

¹³⁹³ Richard Schechner, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Ed. Théâtrales, 2008 « Le théâtre *rasa* préfère l'expérience vécue à la distanciation, l'action du goûter à celle du juger » p. 472 « Le théâtre *rasa* ressemble plus à un banquet qu'à un tribunal. Il a un air de famille avec le Gesamtkunstwerk wagnérien, sauf que le théâtre *rasa* n'est pas centré *a priori* sur la musique ou toute forme d'art mais sur le processus de mélanger » p. 472 « Le but du théâtre *rasa* est le plaisir et non la catharsis » p. 470, « Dans les performances *rasas*, le plaisir est atteint oralement, par la bouche, par la combinaison des saveurs ; cela est fondamental » p.474 « Ces performances sont proximales, se produisant à l'intérieur du corps, référant et montrant des liquides corporels et des excréments » p.482

¹³⁹⁴ Michael Laub

n'est plus qu'un reflet¹³⁹⁵. Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire une vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver¹³⁹⁶ ». Cet extrait critique le miroir de l'homme au détriment de l'homme lui-même et pourtant invite à la création de figures susceptibles de rassembler l'homme en lui-même. Le dédoublement allant de l'homme vers l'homme en passant par la scène de son imagination et de son pouvoir de création suggère le passage entre fiction et réalité, et inversement. De plus, les mythes, abondamment représentés dans la peinture occidentale, sont théâtralisés ici par les postures des acteurs, ou reproduits par les images des tableaux. Eléments du patrimoine européen et occidental, ils préfigurent un aspect universel qu'Artaud avait pour ainsi dire prédit. Cependant pour lui : « Le domaine du théâtre n'est pas psychologique, mais plastique et physique, il faut le dire »¹³⁹⁷. Je vais tenter de le vérifier, même si Fabre nuance cette déclaration en disant : « Le théâtre ne fait pas partie des arts plastiques, et ceux-ci ne sont pas du théâtre. Les arts plastiques, en revanche, peuvent être théâtraux »¹³⁹⁸

Le théâtre des XVIIIe et XIXe siècle apparaît dans la pièce de l'artiste flamand à travers le tableau vivant qui consiste en des poses suggérant les peintures ou les statues classiques. Cette forme populaire de divertissement est fréquente au cours du XIXe siècle¹³⁹⁹, et même avant : « tout le dix-huitième siècle, Diderot¹⁴⁰⁰, mais aussi la plupart des critiques ont utilisé la peinture et le dessin pour parler du théâtre [...] Le théâtre s'est donc pensé comme image »¹⁴⁰¹, image sur laquelle s'établit la vérité de l'histoire et l'exactitude comme une chose vue¹⁴⁰². Ceci donne lieu à une conception de l'histoire que Talma¹⁴⁰³ partage avec le peintre David, conception caractérisée par une identification de la scène de l'histoire à celle du théâtre et à celle de la peinture¹⁴⁰⁴. « On rencontre ainsi dans le théâtre comme dans la peinture, une série de scènes exemplaires qui jouent passé, présent et avenir dans un geste unique, éternel, geste qui arrête et qui est arrêté : *Le Serment des Horaces* de David », un exemple type, car cette peinture est

¹³⁹⁵ L'homme est entré dans une si grande mascarade sociale, qu'il conviendrait de projeter un reflet de lui-même, de sorte qu'il retrouve trace de sa véritable image. De sorte qu'il retrouve une humilité primordiale.

¹³⁹⁶ *Le théâtre et son double*, p. 180-181

¹³⁹⁷ *Ibidem* p.110

¹³⁹⁸ Jan Fabre, *Le Guerrier de la Beauté*, L'Arche 1994, p.13

¹³⁹⁹ Marvin Carlson, *Performance, a critical introduction* : « « The living pictures », posed scenes suggesting paintings or classical statuary, a popular form of entertainment during the nineteenth century » p. 223

¹⁴⁰⁰ Il fait dire à Dorval répondant à la question de Moi « Deux scènes alternativement muettes et parlées. Je vous entends. Mais la confusion ? » : « Une scène muette est un tableau ; c'est une décoration animée. Au théâtre lyrique, le plaisir de voir nuit-il au plaisir d'entendre ? » Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, G-Flammarion 1981, p. 61

¹⁴⁰¹ p.101 Pierre Frantz in *La Scène comme tableau*

¹⁴⁰² *Ibidem* p.102

¹⁴⁰³ François-Joseph Talma, acteur très célèbre, « acteur préféré de Napoléon », réintègre la Comédie Française en 1799, où il avait débuté en 1787.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem* p.104

justement citée par Jan Fabre dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Son œuvre est construite de façon à s'opposer à ce théâtre muséologique tout en l'assimilant. Elle comporte une symétrie entre arts plastiques et arts scéniques, entre immobilité et mobilité, entre histoire classique- de la peinture projetée –, et histoire moderne – du théâtre « verbalisé » - , entre un langage oral et un langage visuel; d'où l'importance du regard et du double regard : celui de l'artiste – lui-même auto dédoublé sur le monde du théâtre utilisant celui de la peinture et sur sa propre création¹⁴⁰⁵ - , et du spectateur qui se voit sur la scène et dans le public.

L'importance des arts plastiques : l'héritage de Duchamp

Marcel Duchamp a marqué Jan Fabre pour plusieurs raisons. D'abord parce que son œuvre marque une rupture dans l'histoire de l'art. Ensuite, parce qu'il aimait jouer de la répétition. Enfin, parce que l'esthétique de sa production était à la fois innovante et emblématique de son époque; il en a été la figure majeure.

Ce peintre, en peignant plusieurs fois son tableau *Nu descendant les escaliers*, a fait disparaître l'idée d'œuvre unique¹⁴⁰⁶. Cette pratique a brisé la suprématie du chef-d'œuvre, et a instauré une forme de « répétition » du tableau ; procédé qu'emploie Jan Fabre vis-à-vis du théâtre classique en brisant également sa suprématie, en juxtaposant les scènes dramatiques et maniéristes des peintures aux scènes postdramatiques de sa performance qui se regardent en miroirs les unes les autres, et en utilisant la répétition du geste sur le plateau : « L'essence de mon travail est la recherche de différentes formes de répétitions et celle de la signification de la répétition. Je crois aussi à la force de la répétition mimétique [...] L'accumulation et le point final du mimétisme, équivalant à sa disparition »¹⁴⁰⁷.

L'étendue de la répétition s'applique également à travers la geste performative de la pièce dans son ensemble, dans le sens où elle a été créée le 11 juin 1984 à Venise, et recréée le 21 juillet 2012 à Vienne, dans ce que l'auteur nomme lui-même un *re enactment*¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁵ D'où la projection et le tableau vivant d'Adam et son créateur de Michel-Ange. Fabre inscrit son travail et dans l'histoire du théâtre et dans l'histoire de l'art.

¹⁴⁰⁶ Jaubert 1995

¹⁴⁰⁷ *Le Temps emprunté*, Actes Sud, 2007, p.368

¹⁴⁰⁸ Depuis plusieurs années, les artistes s'inspirent de la technique du « re.enactment », de reconstitution d'événements connus de l'histoire pour mieux en explorer les impensés, les oublis, les lignes de fuites et en proposer de nouvelles interprétations. Performer un événement historique, un discours, remettre en scène une archive, reconstituer l'histoire depuis un autre endroit pour mieux nous en faire entendre les résonances aujourd'hui et produire des contre-récits historiques. À rebours de l'idéologie d'une fin de l'histoire, fonctionnant parfois par uchronie ou de manière prospective, le re.enactement produit « l'archéologie symbolique » d'une lutte, d'une révolution, d'une guerre, d'un événement médiatique. <http://www.lepeuplequimanque.org/quefaire/reenactment-> page consultée le 19-12-2010

Mais la portée de la répétition est aussi d'ordre sémantique. La recherche épistémologique qu'elle sous-tend est d'abord motivée par une allégorie de la répression, comme le suggère le *Corpus Jan Fabre* : « les corps uniformisés du *Pouvoir des folies théâtrales* se réfèrent donc clairement aux idées de Foucault sur la disciplinarisation du corps. Cette répétition interminable est une stratégie pour montrer l'intériorisation des principes de pouvoir »¹⁴⁰⁹.

Sur le plan esthétique, avec son *Nu descendant les escaliers*, « à la différence des cubistes, Duchamp ne cherche pas à montrer des facettes différentes d'un même personnage, mais plutôt des instants différents d'un même personnage »¹⁴¹⁰. Fabre conçoit son travail plastique, dans les traces du célèbre peintre, en optant pour une esthétique de la temporalité/ intemporalité, qui propose de nouvelles ouvertures : il contrarie la « désesthétisation » de l'art contemporain, « devenu générique, en ce sens que l'on a affaire à de l'Art sans arts »¹⁴¹¹. Elle s'exerce à la fois par l'entremise des champs perceptifs et mémoriels, et par le règlement de la discipline intériorisée dans ces corps obéissants¹⁴¹².

Mais en dehors de Duchamp, des peintres classiques ont également guidé le travail du dramaturge, comme on peut le voir à travers ses citations picturales.

L'analyse des citations picturales

Les citations apparaissent suivant une double modalité. D'une part, la projection de diapositives sur écran en fond de scène cite la peinture, d'autre part l'attitude des comédiens reprend les motifs des tableaux. La projection dématérialise ainsi le tableau, cet objet résultant d'un complexe de composants (lieu, support, modèle, et donc dimension physique, sociale, historique etc.) ; il n'en reste ici qu'une image, dans la lignée de Duchamp.

Les images, dans un espace scénique, religieux ou autre, engagent l'espace mental qui les absorbe. C'est de cette façon que Carole Talon-Hugon considère « les pouvoirs propres au théâtre. Le remplissement de la conscience n'est pas le même dans le cas d'une scène rendue visible par les pouvoirs iconiques du langage et dans celui d'une scène directement visible. Ce n'est pas par hasard que Quintilien recommandait qu'on place au dessus des plaideurs, au tribunal, une peinture représentant le crime qu'il s'agissait de juger »¹⁴¹³.

¹⁴⁰⁹ Van den Dries 2005 : 24

¹⁴¹⁰ Jaubert 1995

¹⁴¹¹ Talon-Hugon Carole 2004, p.86

¹⁴¹² Van den Dries Luk : *Corpus Jan Fabre*, 2005, p.24

¹⁴¹³ Talon-Hugon Carole 2006 : Avignon 2005, Le conflit des héritages, Du théâtre hors série n°16, Actes Sud, p.18

Au nombre de treize, les citations de ces peintures sous forme de projection se succèdent au fil de la performance qui dure environ quatre heures et demie. En voici une liste complète : *Le Verrou* de Fragonard¹⁴¹⁴, *L'Allégorie de la Victoire* des frères Le Nain¹⁴¹⁵, *L'Art/ Les Caresses* de Khnopff¹⁴¹⁶, *Vénus à sa toilette* de l'Ecole de Fontainebleau¹⁴¹⁷, *Diane chasserresse* de l'Ecole de Fontainebleau¹⁴¹⁸, *Salomé reçoit la tête de Saint Jean Baptiste* de Luini¹⁴¹⁹, *La Création d'Adam* de Michel-Ange¹⁴²⁰, *Le Serment des Horaces* de David¹⁴²¹, *Renaud et Armide* de Boucher¹⁴²², *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël¹⁴²³, *Le Cauchemar* de Füssli¹⁴²⁴, *La Grande Odalisque* d'Ingres¹⁴²⁵, *L'Amour et Psyché* de Picot¹⁴²⁶. La projection intervient soit en noir et blanc, soit en couleur, l'œuvre étant présente soit dans sa totalité, soit de manière fragmentaire: sa moitié supérieure ou sa moitié inférieure par exemple. La citation posturale, entendre par cela le *re enactment*¹⁴²⁷ du tableau, advient avant ou après celle de la peinture.

Le pouvoir des folies théâtrales, s'il n'est pas dramatique au sens aristotélicien du terme, présente cependant une action fragmentée, ainsi que le démontre Giulio Boato¹⁴²⁸. L'examen de tableaux cités par Jan Fabre permet d'appréhender cette fragmentation. Le premier tableau¹⁴²⁹ « qui verrouille derrière lui la porte du théâtre et d'après quoi est chorégraphiée la danse des princes dans le miroir »¹⁴³⁰, est par ailleurs appelé *Le Viol*. Préfigure-t-il une violence cérémoniale dans la théâtralité ? Situé ainsi entre l'amour et la violence, il instaure d'emblée le règne du paradoxe ayant pris le pouvoir dans les réalisations de l'artiste. Pour persévérer dans ce mécanisme et contredire sa fermeture, Daniel Arasse précise que la plus grande place occupant

¹⁴¹⁴ Qui apparaît à trois reprises pendant la représentation : en noir et blanc à la scène 1 p.16, en couleur à la scène 3 p.24, et à la scène 16 p.62

¹⁴¹⁵ Apparaît par la posture d'une performeuse à la scène 1 p.16, projection en noir et blanc de la moitié supérieure du tableau à la scène 2 p.18 (au moment où l'Acteur 7 place une assiette sur une autre et où les grenouilles jaillissent), la moitié inférieure du tableau projeté en noir et blanc à la scène 15 p.59 (au moment où les acteurs lavent leur chaussettes dans des seaux plein d'eau savonneuse)

¹⁴¹⁶ En couleur scène 2 p.20, sur toute une bande étirée sur l'écran

¹⁴¹⁷ Scène 4 p.29

¹⁴¹⁸ Moitié inférieure en noir et blanc, scène 6 p.33

¹⁴¹⁹ Jan Fabre 2009 : *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Paris L'Arche, Scène 6 p.36, couleur sur environ un tiers de la taille de l'écran

¹⁴²⁰ *Id.* Scène 7 p.37 en noir et blanc

¹⁴²¹ *Id.* Scène 8 p.41 couleur

¹⁴²² *Id.* Scène 9 p.45

¹⁴²³ *Id.* Scène 10 p. 48, moitié supérieure du tableau, noir et blanc

¹⁴²⁴ *Id.* Scène 12 p.52

¹⁴²⁵ *Id.* Scène 13 p.53

¹⁴²⁶ *Ib.* Scène 14 p.55 en noir et blanc

¹⁴²⁷ Voir « L'importance des arts plastiques : l'héritage de Duchamp »

¹⁴²⁸ Mémoire de master Jan Fabre, *La réalité de la fiction, entre théâtre et performance*, sous la direction de Luk Van den Dries, Université de Venise, octobre 2012.

¹⁴²⁹ *Le Verrou* de Fragonard

¹⁴³⁰ Hrvatin Emil 1994 : *Jan Fabre La discipline dans le chaos, le chaos de la discipline*, Arts chorégraphiques, p. 52 l'auteur dans l'œuvre, Armand Colin, p. 52

le tableau dans des tons sombres en haut à gauche, est délibérément voulue par le peintre. Il augure ainsi de l'importante part laissée à l'inconscient, de tout l'espace imaginaire offert au spectateur de sa peinture, et de l'ouverture à la rêverie qu'elle suscite. Fermeture et ouverture figurent dans une même œuvre.

Simultanément sur la scène, *l'Allégorie de la Victoire* est mimée dès le début de la représentation : comme la déesse Victoire représentée par Mathieu Le Nain, une actrice se tient le sein face au public. Ce tableau et cette scène contiennent une posture énigmatique : l'actrice et la déesse se tiennent-elles le sein contre les représentations de l'art sacré où les seins servent à allaiter ou à la mutilation des martyrs, telle Sainte Bernadette ? Autre hypothèse, si cette dernière foule au pied un personnage du nom de Tromperie¹⁴³¹, elle serait déjà dans le *re enactment* ou l'imitation de la posture de Mars. En effet, les fresques de Pompéi qui se trouvent au Musée archéologique de Naples, présentent le dieu et son amante la déesse Vénus dans une même contenance : Mars tient Vénus par le sein de cette manière. La déesse prise par les manigances de l'amour sera prise aussi, comme son amant, en flagrant délit d'adultère, sous le regard du Soleil, Hélios, autrement appelé par Homère et les poètes de l'Antiquité « l'œil du ciel » ou « le dieu qui voit tout ». Dans ce cas, le mécanisme du regard déjà évoqué par l'objet du verrou prévenant des regards, est aussi abordé. Celui du paradoxe pareillement : l'amour est ici soumis à une lutte entre les forces attractives et répulsives, et à un jeu de références païennes et sacrées, culturelles et triviales, anciennes et actuelles.

Partagé entre la pureté et la tromperie, entre le regard intime et le regard social préfigurés par *Le Verrou*, les jeux de l'amour et de l'illusion s'affichent parmi les sujets du théâtre classique que l'artiste dépeint dans sa pièce pour mieux les transcender au-delà du factice littéraire et théâtral.

Le tableau *Vénus à sa toilette* qui apparaît ensuite, s'inscrit dans une continuité chronologique et sémantique par rapport au précédent. On y retrouve les badinages de la séduction et de la toilette. En même temps, les acteurs nus miment leurs habillements et déshabillements, et cherchent à vêtir le roi dans une guerre de charme qui annonce le conte *Les Habits neufs de l'Empereur*, dans lequel la puissance de l'illusion est à son paroxysme. Ce conte est cité sous forme chorégraphique : le roi nu, portant pour tout accessoire une couronne et un sceptre, danse avec son double. Tandis que sur l'écran de l'arrière-scène, la reine de l'amour contemple sa beauté dans un miroir doré. Le spectateur se regarde aussi au miroir de ces acteurs qui simulent leurs « toilettes » par leurs tenues vestimentaires invisibles, leurs accessoires choisis avec talent,

¹⁴³¹ <http://www.louvre.fr/œuvre-notices/allegorie-de-la-victoire>

avant de se rendre au théâtre. Or, ils sont nus également, tels un spectateur après sa douche, tel un empereur trompé par son tailleur. La noblesse de la déesse et la banalité du quotidien se réunissent dans ces actes théâtraux, soumis aux appareils de la bonne société, elle-même partagée entre la connaissance et le divertissement, entre l'art et le théâtre, entre la séduction et le dépouillement, entre l'amour propre et l'amour altruiste.

Cet enfant de bohème qu'est l'amour¹⁴³² est largement désigné par les citations picturales : *Renaud et Armide* présente les deux amants irrésistiblement attachés l'un à l'autre par le sortilège enchanteur de la jeune Sarrasine. Cette scène théâtralisée de la peinture est inspirée par une œuvre littéraire et épique¹⁴³³, ayant donné lieu à toute une production sur ce même thème des amants soumis au charme de la jeune fille : plusieurs tableaux de Poussin entre autres, et une tragédie en musique composée par Philippe Quinault en 1686 et terminée par Jean-Baptiste Lully un an plus tard. Sur la scène de Jan Fabre, au son d'un extrait de *Carmen*, un couple est assis à l'avant scène et se donne réciproquement des gifles tout en chantant : « Prends garde à toi ». L'amour cruel et passionnel est aussi vivant que le scandale provoqué par le peintre du tableau projeté : Boucher avait produit un choc en son temps en peignant sa compagne nue, dans une posture érotique contrevenant à la peinture académique.

Préfigurant cette corrida de l'amour, *l'Art/ les caresses* de Khnopff est projeté après *l'Allégorie de la Victoire* alors que les performeurs ont la main sur le cœur et le regard fier comme des toreros, et qu'ils émettent avec leur bouche le son des bisous, en référence au conte de fée *La Princesse et la grenouille*. Ici l'humour l'emporte sur l'adultère et sur la métamorphose de la grenouille en prince, réduisant l'amour au rang de la littérature populaire ; ceci contraste fortement avec l'éminence de l'opéra convoqué sous forme de chant, et dynamise une fois de plus le mécanisme de l'antithèse.

Autre tableau, qui, dans la juxtaposition des contraires, soulève les ardeurs amoureuses, le *Cauchemar* de Fussli éclaire la scène quand les acteurs portent une tenue scintillante, un costume à paillettes. Sur cette peinture un incube, démon du Moyen Âge septentrional, est assis sur le ventre d'une jeune fille endormie ; le rôle de ces démons était d'inspirer des désirs érotiques pendant le sommeil des jeunes femmes. Un sommeil entre celui de la nuit et celui de la mort se répète à la scène suivante, la scène des princesses. C'est *Eros et psyché*¹⁴³⁴ de Picot qui apparaît alors. On y mesure toute l'importance du regard, puisque la jeune Psyché qui ne devait

¹⁴³² Simultanément à cette projection, une actrice chante le refrain du célèbre extrait de *Carmen*.

¹⁴³³ *Jérusalem Délivrée*, Le Tasse, 1581

¹⁴³⁴ légende rapportée par Apulée dans *l'Ane d'or ou les métamorphoses*

pas voir le dieu endormi, s'enfuit suite à son manquement à l'ordre de Vénus : Nul ne doit contempler la beauté de son fils. La grâce des amants représentés par Picot ne contribue pas à créer un paradoxe : il y a une adéquation entre l'image et la scène remplie de princesses et de héros. Cependant, le geste noble, héroïque et pur de porter leurs bien-aimées tombées dans un sommeil de mortes¹⁴³⁵ s'épuise à travers sa répétition; il dégénère jusqu'à ce que le comique renverse l'esthétique du tragique, réactivant le processus du paradoxe. D'autant qu'un phénomène de réciprocité s'instaure : « La scène devient la projection du tableau projeté. Le tableau persiste, sa projection scénique tout autant [...] En haut il y a le tableau projeté (*Amour et Psyché* de Picot), au-dessous son reflet »¹⁴³⁶. Renforçant le caractère quelconque du geste habituel qui fait suite au sublime de la scène des princesses, les héros lavent alors leurs chaussettes. Ici, le bas du tableau *l'Allégorie de la Victoire* apparaît, montrant les pieds nus de la déesse sur le corps de sa captive. La corrélation entre les pieds nus de cette femme debout, et les chaussettes des héros assis et vaincus, est explicite. Ainsi, depuis le fantasme du *Cauchemar* jusqu'à la trivialité de la lessive, l'imagination traverse, non sans humour, quelques strates du domaine amoureux.

L'étroitesse du lien entre peinture et scène est aussi caractérisée par des éléments sémiotiques : *La Grande Odalisque*, à travers sa voluptueuse séduction invite aux rêveries des sentiments et de l'acte charnel, souvent rapproché de la mort par l'extase dont il est le transport, et de par la mort physique dont il est le garant dans le cadre de la reproduction. En même temps, sur la scène, au dessous de la peinture d'Ingres, un couple de comédiens mime une *Piéta* inversée : c'est un homme qui porte une femme. Ainsi, celle qui porte la vie suite à l'acte d'amour porte aussi la mort, dans un sommeil figé qui nous renverrait au précédent *Cauchemar*.

De façon métaphorique, les corps sont à la fois les statues sur scène - *Adam et son créateur* de Michel-Ange - et les représentations que l'on trouve dans l'iconographie. Il s'agit d'un jeu de figuration : « Fabre table avec conviction sur la force productrice, métamorphosante et salvatrice de l'image et croit fermement à ce qu'il appelle lui-même le mensonge de l'imagination. Par la physicalité et la répétition la réalité apparaît »¹⁴³⁷. Le lancer répété des assiettes, au moment de la projection *Salomé reçoit la tête de Jean-Baptiste*, induit la tangibilité d'une action ludique, patiemment renouvelée dans des échanges de regards qui évaluent la réalité du champ scénique. Dans ce tableau au contraire, le regard de Salomé, détourné de la tête

¹⁴³⁵ « The dead princess » est aussi un exercice d'entraînement dans la compagnie de Jan Fabre: Luk Van den Dries 2011, Lab21

¹⁴³⁶ Hrvatin Emil 1994 : *Jan Fabre La discipline dans le chaos, le chaos de la discipline*, Arts chorégraphiques, p.63

¹⁴³⁷ Jan Fabre, Troubleyn, Anvers, entretien du 18.05.12

offerte (sur une assiette par la main du bourreau), signifie sa propre inconscience.

Celui de *Saint Michel terrassant le dragon* marque le lieu d'entrée du regard du spectateur qui contemple la peinture de Raphaël. L'archange regarde sa victime que l'on ne voit pas, car seule la moitié supérieure de la toile apparaît; aussi Saint Michel semble voir les performeurs qui dansent au dessous de lui, de sa hauteur rendue macroscopique par l'effet de la projection. Son vaste regard, ainsi décuplé, embrasse l'espace bipolarisé sur le monde des anges et celui des hommes ; il s'en dégage une vision biblique et picturale, en parallèle avec une vision terrestre et théâtrale, réunifiées par le véhicule du temps qui circule ici entre l'art visuel et l'art performatif. Conjointement, sur la scène, les danseurs se délivrent peu à peu des bras qui cherchent à les immobiliser, comme l'ange immobilise le démon, en gagnant de plus en plus d'aisance après chaque figement opéré par les forces de la discipline, que représentent les acteurs en lutte contre le mouvement chorégraphique. Cette aisance les conduit à une danse débridée dont la liberté jouissive se propage.

S'il est question de pouvoir, de religion, de mythe et d'amour dans les sujets de ces citations iconographiques, le thème du regard l'emporte sur les autres : regard libérateur et libéré, regard onirique, regard maniériste, regard interdit tel que le décrit Apulée, regard aveuglé sous la citation de *Vénus à sa toilette* parallèlement à la scène où les empereurs ont les yeux bandés, faisant pour ainsi dire un clin d'œil au mythe de Tirésias, rendu aveugle par la Déesse Pallas qu'il avait vue prendre son bain. Permettant un regard sur le passé et sur l'esthétique du passé, ces témoignages établissent une sorte de chiasme avec d'autres témoignages du passé concrétisés par les postures des acteurs, ou brisés par eux : au moment où la reproduction de *Salomé* disparaît, les acteurs détruisent chacun une pile d'assiettes.

L'auteur de ce tableau, Bernardino Luini, aurait été l'élève de Léonard de Vinci dont il est question dans la dernière partie de cette analyse. Tous les peintres cités par l'intermédiaire de leurs œuvres sont des artistes remarquables par leur biographie et leurs réalisations. Fernand Khnopff¹⁴³⁸ est l'un des fondateurs du « groupe des XX » dont Félicien Rops et Ensor font partie ; il annonce le surréalisme. Ingres¹⁴³⁹ est un peintre d'histoire, portraitiste, intéressé par l'anatomie et hanté par le nu féminin. Johannes Henrich Füssli¹⁴⁴⁰ admirateur de William Blake,

¹⁴³⁸ 1851-1921

¹⁴³⁹ 1780-1867

¹⁴⁴⁰ 1780-1867

marqué par l'œuvre de Shakespeare peint des tableaux où thèmes macabres et féeries voisinent ; il croit nécessaire une certaine exagération dans la peinture de l'histoire. François-Edouard Picot¹⁴⁴¹, peintre d'histoire, de genre, et de portrait, réalise des tableaux et des fresques pour le Louvre. Les frères Le Nain s'installent en 1648 dans le quartier de Saint Germain des Prés où ils sont entourés de Flamands. La mention des œuvres de Raphaël et de Michel-Ange constitue un hommage de la part de Jan Fabre pour des artistes qu'il a longuement étudiés. En dehors de ces deux derniers, nombreux sont ceux qui appartiennent à la période de la Révolution. Aussi ses connaissances induisent les liens qu'il tisse entre l'histoire et la peinture, entre le théâtre et les beaux-arts, ancêtres des arts visuels.

La dimension symbolique : date et nombre au service d'une totalité en cours de construction

Outre sa valeur illustrative, la citation dans cette pièce a aussi la valeur symbolique du chiffre treize rattaché à *La Cène*, et de la date « 1876 » rattachée à *l'Anneau du Nibelung*. Au moment où cette date intervient sous forme de question – « 1876? » - une lutte s'en suit entre celui qui la pose et l'actrice qui doit y répondre pour pouvoir monter sur scène. Tant qu'elle ne l'a pas fait, toutes les ruses et toutes les modulations de voix sont bonnes à utiliser pour regagner la scène, et tous les coups sont permis. Les affrontements durent assez longtemps pour que ce franchissement entre la fosse et la scène soit significatif, et pour que le combat entre les deux avant la réponse à donner soit à l'image de l'œuvre qu'elle mentionne. Wagner est un compositeur cher à Jan Fabre qui a repris le *Tannhäuser*. Au « théâtre des Idées »¹⁴⁴², le philosophe Alain Badiou, pour éclairer ses propos sur la critique qui désarme la plupart des opinions en les persuadant, sans même que l'on en ait conscience, a choisi de citer le *Tannhäuser* de Fabre :

Avant que j'assiste à sa représentation, j'avais entendu, sur le travail du plasticien, de mauvaises choses susceptibles d'induire que son art était inintéressant. Arrivé à son spectacle, investi par cette batterie d'idées défavorables, je m'attendais, non sans curiosité pourtant, à peu l'apprécier. Or, dès le premier acte, en voyant que l'amour érotique de Vénus et l'amour spirituel d'Elisabeth était réuni sur le Venusberg, dans la plus haute expression de l'amour et de la nature, j'ai nommé la fécondité – il y avait des femmes enceintes sur la scène et leur fœtus était projeté sur écran –, je me suis laissé investir par le sublime. Au deuxième acte, en voyant des clowns qui personnifiaient les pèlerins allant à Rome, n'ayant aucune foi en leurs actes, j'ai pensé que c'était d'une grande finesse quant à l'interprétation de l'œuvre de Wagner, et j'avoue n'en avoir jamais vu de pareille sur la scène contemporaine. Aussi, même si je suis

¹⁴⁴¹ 1786-1868

¹⁴⁴² Festival d'Avignon 2012

arrivé armé de tous ces jugements négatifs appartenant à la critique ambiante, suite au travail de Jan Fabre d'une telle beauté et d'une telle intelligence sur le *Tannhäuser* de Wagner, je suis ressorti vaincu ¹⁴⁴³.

Chez Wagner il faut souligner « le rejet de la forme traditionnelle (du drame musical) [...] la fusion totale entre la poésie et la musique, (et que) le théâtre est le lieu privilégié de tous les arts »¹⁴⁴⁴. Il s'agit aussi d'une forme de rejet du théâtre classique, même si c'est d'une façon séduisante, et dans la recherche du théâtre total s'adressant à l'être humain total ; celui qui participe au spectacle dans une conscience de corps et d'esprit, avec un regard interne et externe à lui-même et à la séance. Dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*, les significations de *L'Anneau du Nibelung* sont en résonance avec la pensée du dramaturge : Wotan ne rétablit pas l'ancien ordre, détruit dans le Prologue de la *Tétralogie* par le vol de l'or qui symbolisait les forces magiques de la nature, il prépare l'avènement du nouvel ordre. « Wagner interprète *L'Anneau* d'abord comme une œuvre où triomphent l'amour et la révolution »¹⁴⁴⁵. Dans l'œuvre de Jan Fabre, c'est son autocitation en référence à l'avènement d'un théâtre nouveau qui l'emporte. Cette citation intervient, comme au début de la pièce, suite à la question d'une date : « mille neuf cent quatre vingt deux^{1446?} » Interrogation agrémentée ou secouée cette fois par une fessée qui cesse au moment de la réponse : « *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* »¹⁴⁴⁷. Sous l'effet d'une telle chute aussi drôle que déconcertante, l'on peut se demander : « Pourquoi cette fessée ? » Avec une sincérité et une simplicité inégalables, Jan Fabre répond : « Parce que la fessée peut être agréable ou désagréable »¹⁴⁴⁸.

À la question de savoir pourquoi il a fait le choix de projeter treize tableaux différents dans sa pièce, il répond : « En raison de *La Cène* »¹⁴⁴⁹. Cette fresque se trouve à Milan, dans le réfectoire de Sainte-Marie-des Grâces, où les moines avaient coutume de prendre leur repas « en compagnie » des douze apôtres et de leur Seigneur dont les paroles semblent se répercuter sur les disciples comme des ondes sonores. Léonard de Vinci avait étudié les effets sonores en comparaison des rayons visuels. « On ne peut donc pas envisager *La Cène* en faisant abstraction des études d'optique, de mécanique et de dynamique qui ont occupé Léonard de Vinci au cours des années qui ont précédé la réalisation de cette fresque »¹⁴⁵⁰. Si le maître a étudié ces disciplines pour la réalisation de son œuvre, Jan Fabre, lui, a étudié l'histoire de l'art et l'histoire

¹⁴⁴³ Badiou Alain, Théâtre des idées, Festival d'Avignon 2012.

¹⁴⁴⁴ Schneider Marcel 1996 : *Universalis*, p. 803

¹⁴⁴⁵ Schneider Marcel 1996 : *Universalis*, p. 804

¹⁴⁴⁶ Jan Fabre 2009 : *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Paris L'Arche, p. 63

¹⁴⁴⁷ Jan Fabre 1982

¹⁴⁴⁸ Jan Fabre, Troubleyn Anvers, entretien du 18.05.12, de même que « kissing and biting could be reversed »

¹⁴⁴⁹ Jan Fabre, Troubleyn Anvers, entretien du 18 mai 2012

¹⁴⁵⁰ Marani C. Pietro 2009 : *La Cène de Léonard de Vinci*, Skira p.19

du théâtre pour la réalisation de sa pièce. Ils se rejoignent, comme de nombreux artistes, dans l'importance que le regard occupe. Ils se rejoignent également dans la composition orbiculaire de leurs œuvres respectives : « On a presque l'impression de reconnaître une allusion de la forme circulaire que Léonard aimait tant en raison de sa force vitale et de son harmonie [...] une sorte de grand demi-cercle en forme d'abside »¹⁴⁵¹. Ensuite, ainsi que Jan Fabre « écrit » l'histoire du théâtre de façon visuelle, « Léonard avait l'intention de consigner à l'histoire [...] parfaitement conforme à la visualisation d'un passage de l'Evangile, le contexte spatial »¹⁴⁵². Mais il y a plus : il pensait donner « une continuité illusoire au réfectoire réel »¹⁴⁵³, alors que la pièce de Fabre, dans sa force énergétique, engagée et déagée par les acteurs de sa compagnie, instaure une continuité réelle dans la conscience et dans le corps du spectateur, tandis que les peintures, tout en la prolongeant, répondent à l'illusion du théâtre. Enfin, si l'on ne peut imaginer *Le Pouvoir des folies théâtrales* sans sa scénographie picturale qui fait écho à l'époque maniériste, à « la grandeur passée du théâtre »¹⁴⁵⁴, « le sujet traditionnel de *la Cène* avait un caractère presque obligatoire puisqu'il s'adaptait fort bien à la décoration d'un réfectoire »¹⁴⁵⁵. Cette Cène préfigure le Sacrifice du Christ, cette pièce met en scène le sacrifice de la fiction, par une allégorie : la mort de l'empereur lui-même berné par le simulacre.

Pour conclure, nous avons vu que dans cet univers dramaturgique, les aspects symboliques, iconographiques et contextuels ne cessent de cultiver l'antithèse et l'écho. Jan Fabre renverse l'autorité du théâtre, pour que celui-ci soit partagé dans les regards de chacun, actualisés par l'expérience énergétique de la performance. Quelques-unes de ses entrées, depuis la peinture de Fragonard jusqu'à certains aspects du symbolisme, sont à présent déverrouillées ; ses perspectives en revanche se démultiplient. Il appartient à chacun de les appréhender.

3.1.3 Ecriture picturale et théâtre iconographique chez les deux poètes : y a-t-il un double langage dans l'image et le mot ?

Si les deux chapitres précédents ont fait état dans le théâtre de Jan Fabre d'une matière picturale sous forme de projections et de citations-performances, ce chapitre se propose de revenir sur le processus créatif des deux poètes en se focalisant d'une part sur l'écriture picturale de leur

¹⁴⁵¹ Marani C. Pietro 2009 : *La Cène de Léonard de Vinci*, Skira p.19

¹⁴⁵² Marani C. Pietro 2009 : *La Cène de Léonard de Vinci*, Skira p.19

¹⁴⁵³ Marani C. Pietro 2009 : *La Cène de Léonard de Vinci*, Skira p.19

¹⁴⁵⁴ Van den Dries Luk, 2009 : Jan Fabre *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Paris , L'Arche, p.7

¹⁴⁵⁵ Marani C. Pietro 2009 : *La Cène de Léonard de Vinci*, Skira p.19

œuvres, imprégnées par l'iconographie, la gravure et la peinture en général, des primitifs flamands aux peintres du début du XXème, comme Ensor ou Félicien Rops en particulier. D'autre part et inversement, ce nouveau chapitre cherche à mettre en avant les aspects iconographiques de ces théâtres dans lesquels les traces des arts plastiques sont poinçonnées, ainsi que le développement consacré au corps plastique l'a montré. Ces deux aspects de l'écriture picturale et du théâtre iconographique des écrivains flamands révèlent la constitution éminemment artistique de leurs œuvres, au regard de questions philosophiques et logiques concernant les rapports entre image et langage sur lesquels Wittgenstein entre autres s'est penché : mais plutôt que de «dire/montrer » et « dire/ garder le silence »¹⁴⁵⁶, les théâtres de Ghelderode et de Jan Fabre se situeraient dans l'interstice de la vie et la mort que l'éloquence du silence par image retrace, ainsi qu'Anne Surgers l'a montré dans son ouvrage *Et que dit le silence*.

Avant d'analyser les aspects icono-littéraires des pièces du corpus, il faut préciser que pour Jan Fabre texte/ image ou littérature/ tableau ne se dissocient pas :

Mes images sont principalement créées pour les mots, et mes mots sont créés pour les images [...] Je pense que mon travail est une symbiose entre le texte et l'image. [...] Il y a toujours des mots qui transforment le regard du spectateur. [...] Mes textes aussi sont entièrement inscrits dans des images¹⁴⁵⁷.

En cela, implicitement ou inconsciemment, l'artiste se réfère à une question étymologique susceptible de réconcilier (symboliquement) la philosophie du langage de Wittgenstein et la linguistique structuraliste de Saussure - établissant le rapport signifié (concept ou image mentale)/ signifiant (image acoustique du mot) -. En effet, le texte et l'image se rejoignent dans l'étymologie de *graphein* que le *Phèdre* de Platon réunit dans une double signification : peinture et écriture. Socrate dit : « Ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture »¹⁴⁵⁸ au point qu'il en vient à conclure : « on pourrait dire que le discours écrit est en quelque sorte une image »¹⁴⁵⁹. Il faut dire que « le discours écrit peut être comparé à une image peinte d'autant plus facilement que c'est le même verbe, *gráphein*, qui désigne, en grec ancien, l'acte d'écrire et celui de peindre »¹⁴⁶⁰, autrement dit « c'est le même verbe *gráphein* qui signifie "peindre" et "écrire" »¹⁴⁶¹.

¹⁴⁵⁶ Mlika Hamdi, *Le langage chez Wittgenstein, entre Silence et Référence*, p.1
<http://www.dogma.lu/pdf/MH-WittgensteinSilence.pdf>

¹⁴⁵⁷ Jan Fabre, Entretien du 27 novembre 2012, Paris TG2

¹⁴⁵⁸ Platon, *Phèdre*, Trad. Par Luc Brisson, Paris, Garnier Flammarion, 1989, p. 179-180

¹⁴⁵⁹ Ib. p. 181

¹⁴⁶⁰ Luc Brisson p. 58

¹⁴⁶¹ Note 443 p.232

Les relations entre la peinture (peintres et tableaux) et le théâtre (écriture, scénographie) chez Michel de Ghelderode et chez Jan Fabre

Même si « son admiration pour Rops lui valu à l'époque une sévère admonestation de ses maîtres »¹⁴⁶², le peintre a pu inspirer, avec son *Etude de la tentation de Saint Antoine* (1878), des œuvres de Ghelderode, comme celle intitulée *Les authentiques tentations de Saint Antoine* paru dans *La Halte catholique*. Ce recueil de récits rédigés entre 1918 et 1922 fait état chez le jeune poète de sa peur de la femme tentatrice, ainsi que la gouache du peintre, représentant une femme attirante et crucifiée, pourrait le suggérer. Par ailleurs « Saint Antoine, personnage récurrent dans son théâtre, est à la base d'une cantate burlesque intitulée *La grande tentation de saint Antoine* où l'auteur met en scène le saint en proie aux tentations des diables »¹⁴⁶³. Ces hypothèses reposent également sur le fait que le jeune poète dramatique et le peintre se sont effectivement rencontrés : « Il est difficile de vérifier si Ghelderode connut Rops et de Bruycker grâce à Julien Deladoès comme il le prétendit, mais c'est un fait que l'œuvre des deux artistes, comme celle d'Ensor, le hanta très tôt »¹⁴⁶⁴. Il faut dire que pour le jeune dramaturge « James Ensor est l'âme du théâtre de la mort »¹⁴⁶⁵.

La passion de Ghelderode pour la peinture nourrit son œuvre théâtrale ; elle est directement liée au motif du double et en particulier au visuel pour ne pas dire au voyeurisme ; elle se rattache donc à l'esthétique de la mort. Par analogie, *Le Plaisir de regarder les corps nus sur la scène*¹⁴⁶⁶, mettant en parallèle le mythe d'Actéon et les corps nus sur les scènes de Jan Fabre et de Xavier Leroy, montre effectivement les relations directes entre le regard (interdit) et la mort. Par ailleurs, après avoir relu son *Journal de nuit*, Jan Fabre affirme que, s'il rencontrait aujourd'hui un jeune artiste aussi arrogant qu'il le fut lorsqu'il écrivit son journal, il « lui botterait le cul »¹⁴⁶⁷. Néanmoins très tôt dans ce journal, le 5 novembre 1978, alors qu'il est âgé de vingt ans, il considère que le théâtre ne devrait pas se passer des arts plastiques :

¹⁴⁶² Du fait que l'artiste est qualifié comme « satanisant », Jean Stévo, *Op. Cit.* p.37

¹⁴⁶³ *Lettres ou ne pas lettres*, Ghelderode et Maeterlinck, p. 248

<http://books.google.fr/books?>

[id=oJilMNpOAX0C&pg=PA248&lpg=PA248&dq=la+grande+tentation+de+saint+antoine+Ghelderode&source=bl&ots=M0bHVliTEL&sig=wM0uTbd4QMmA0B1by5jOOSJQwTA&hl=fr&sa=X&ei=n3IKVLqcG5HgaJO2gsAO&ved=0CCAQ6AEwAg#v=onepage&q=la%20grande%20tentation%20de%20saint%20antoine%20Ghelderode&f=false](http://books.google.fr/books?id=oJilMNpOAX0C&pg=PA248&lpg=PA248&dq=la+grande+tentation+de+saint+antoine+Ghelderode&source=bl&ots=M0bHVliTEL&sig=wM0uTbd4QMmA0B1by5jOOSJQwTA&hl=fr&sa=X&ei=n3IKVLqcG5HgaJO2gsAO&ved=0CCAQ6AEwAg#v=onepage&q=la%20grande%20tentation%20de%20saint%20antoine%20Ghelderode&f=false)

¹⁴⁶⁴ Beyen, *Op. Cit.*, p. 129

¹⁴⁶⁵ Jan Fabre, *Journal de nuit*, p. 50

¹⁴⁶⁶ Luk Van den Dries, cet article sera publié dans Rodosthenous, George (ed.) "Theatre as Voyeurism: The Pleasures of Watching" (Palgrave, 2015)

¹⁴⁶⁷ Jan Fabre, Conférence du 15 novembre 2014, La Panacée, Montpellier

Comment expliquer que quatre-vingt dix-neuf pour cent des/ professionnels de la scène ignorent complètement les arts plastiques ?/ S'ils se donnaient la peine de regarder une toile, ne serait-ce que de temps en temps, leur direction d'acteurs serait plus inventive et leur mise en scène/ spatialement plus captivante¹⁴⁶⁸.

De son côté Ghelderode correspond au un pour cent auquel le jeune Jan Fabre fait allusion. Jean Stevo, ami de Ghelderode, parle des pièces du poète dramatique en ces termes : « On s'étonnera de constantes références aux arts plastiques, mais rappelons donc que l'œuvre de l'écrivain est d'abord plastique (ce pourrait être une faiblesse ; chez lui ce ne l'est pas) : à cet aspect *physique* de son théâtre, à ce *dialogue avec le visible* répond un aspect *métaphysique* »¹⁴⁶⁹ ; une métaphysique de la mort se traduisant par un univers pictural que les deux dramaturges ont en commun. Chez l'un cet univers fait aussi partie de sa vie privée, chez l'autre il fait partie de sa vie publique et en particulier de sa scène de théâtre. Quand Jean Stevo s'est rendu chez le poète il a pu observer « la reproduction de 'Triomphe de la mort' de Bruegel /... et / l'atmosphère du peintre des masques, James Ensor », dont les tableaux ont pu inspirer Jan Fabre quand au maquillage et peinture sur le visage chez certains personnages du *Tanhauser*, ou d'autres portant un masque dans le *Requiem*. Il est vrai que pour Jan Fabre, nombre de ses créations théâtrales et fragments de sa scénographie (Saint Sébastien par exemple) reposent sur l'iconographie et sur la matière plastique. Il en est de même pour Michel de Ghelderode ; cela se vérifie quand il dit : « J'ai découvert le monde des formes avant le monde des idées. Bien souvent une œuvre théâtrale est née d'une image, d'un tableau »¹⁴⁷⁰.

Aussi, les traces de peintures, célèbres ou non, se retrouvent dans son théâtre ainsi que l'article de David Grossvogel, *Le Bruit et la couleur*¹⁴⁷¹, le montre en détail. En plus des aspects musicaux des pièces de Ghelderode, Grossvogel fait état des tableaux exploités par le théâtre du poète ; comme par exemple, d'après lui, « l'usage de masques facilite pour l'auteur la présentation de concepts picturaux. *La Mort du Docteur Faust* porte la remarque : 'copiez les masques de James Ensor'. Ces derniers abondent dans Masques Ostendais où ils sont «des apparitions variées dans le style d'Ensor' »¹⁴⁷²

Cet article se termine de la façon suivante : « pour cet auteur flamand, le théâtre est un spectacle dont une petite partie seulement sera fournie par le dialogue ». On peut dès lors se demander si l'œuvre de Ghelderode relève du théâtre total ou si elle présente des caractéristiques postdramatiques avant l'heure.

¹⁴⁶⁸ Jan Fabre, *Journal de nuit*, p.26

¹⁴⁶⁹ Jean Stevo, *Op. Cit.* p. 16

¹⁴⁷⁰ Jean Stevo, *Op. Cit.* p. 47

¹⁴⁷¹ David I ; Grossvogel, *Le Bruit et la couleur*, in *Marginales*, n° 112-113 (numéro spécial Ghelderode), Bruxelles, mais 1967, pp.98-102. Cet article m'a été gracieusement confié par Jean-Paul Humpers

¹⁴⁷² *Ib.*, p.7

Michel de Ghelderode auteur dramatique ou postdramatique ?

Le fait que l'auteur participe de façon plastique à la création de son œuvre suffirait-il pour dire qu'il n'est pas seulement un auteur dramatique ? Cela nous ramène à la question de départ. Du fait de la délocalisation/ multilocalisation sur le plan temporel notamment, et du fait d'une approche artistique convoquant de multiples matériaux (textuels et visuels au sens où les arts visuels l'entendent – peinture, sculpture, photo... -), il semblerait que le théâtre de Ghelderode se rapproche du postdramatique. Mais la question n'est pas si simple; car, dans son œuvre, la matière textuelle a pris une part prépondérante, quoi qu'en dise David Grossvogel, et le drame progresse par la voie du dialogue la plupart du temps. Il y a en effet chez le poète un drame, une action, même si elle semble statique de par la présence de la mort qui veille, qui rôde, et qui englobe la totalité de l'œuvre. Elle est latente dans *Sortie de l'acteur*, ainsi que le titre le laisse entrevoir, elle est dupliquée dans *Mademoiselle Jaire* ainsi que le sujet biblique le présageait, elle est illusoire et initiatique¹⁴⁷³ à la fois dans *La Farce des ténébreux*. Quoi qu'il en soit au bout du compte, on a l'impression que c'est la mort qui détermine les actions, les comportements et les échanges dialogués, et que les acteurs sont les marionnettes de la Grande Faucheuse. Cela suffirait-il pour se prononcer en faveur d'un théâtre postdramatique ? Dans la mesure où l'on peut catégoriquement parler d'une esthétique littéraire et précisément analyser son théâtre en fonction de l'esthétique littéraire surtout, cela paraît difficile.

Pour essayer d'élucider la question de façon plus nette, voyons, panoramiquement, ce qu'il s'est passé chez ses prédécesseurs et ses successeurs. Michel de Ghelderode hérite d'une sorte de tradition, en grande partie instaurée par Diderot en relation aux œuvres et artistes de sa période : celle des tableaux vivants (les peintures sont « mimées » sur scène) en vigueur dès le XVIII^e siècle qui met l'accent sur la théâtralité des peintures et sur les aspects plastiques du théâtre. Parmi les peintures de Greuze (déjà citées par rapport à la construction scénique et plastique de la citation-performance chez Jan Fabre), observons quelques peintures en témoignage des influences réciproques entre la scène et le tableau. Si, avec *Septime Severe et Caracalla*, l'on voit une scène théâtrale, c'est parce que le décor et les personnages semblent être issus d'une tragédie. De plus, les étoffes suggèrent les mouvements du corps comme sur la scène d'un théâtre : les corps sont loquaces ou dans un semi repos, quand l'un des personnages semble même être attentif au regard du spectateur. Cependant, la lumière éclairant cette figuration s'apparente davantage à l'univers pictural qu'à l'univers théâtral dont l'éclairage se faisait par des

¹⁴⁷³ L'initiation est aussi un leurre dans cette œuvre, car, d'amoureux vierge puritain et naïf, Fernand d'Abcaude passe au statut de débauché qui découvre les plaisirs de l'amour sans amour, débridé.

torches et des bougies comme on le sait. En effet, dans la peinture, la lumière naturelle, ou représentée telle une lumière naturelle, se prête au jeu de l'illusion du réel et de l'utilisation du réel en tant que source de lumière. Néanmoins la lumière – naturelle - peut aussi faire l'objet d'une mise en scène dans l'univers de la peinture. Dans les tableaux du Caravage – à la Chapelle Saint Louis des Français à Rome – c'est le cas : « Sur le mur de gauche, l'éclairage de la *Vocation de Saint Matthieu* vient de droite. Pour la scène centrale, l'éclairage est presque zénithal. Pour la scène de droite, *Le Martyr de Saint Matthieu*, la lumière vient de la gauche. Caravage a voulu donner l'illusion que les trois scènes étaient éclairées par la même source de lumière : le petit vitrail situé au dessus de l'autel ou de façon plus symbolique, la lumière du ciel elle-même »¹⁴⁷⁴. Le peintre a représenté l'éclairage de ses toiles, comme si celui-ci venait réellement du vitrail qui éclaire naturellement les toiles. La lumière est pour ainsi dire devenue un accessoire scénographique établissant une sorte de continuité entre l'espace de la fiction et l'espace de la réalité, tous deux réunis dans la dimension religieuse de cette théâtralité séculaire et picturale.

Dans *Le fils puni* de Greuze, cette fois la dramatisation se joue autour d'un événement funeste. On peut se demander si, à la suite de ce tableau, les acteurs de théâtre sont inspirés par la gestuelle des personnages représentés dans cette peinture entre autres, ou si c'est la peinture qui représente le jeu scénique adopté par des acteurs de théâtre ; ou même, plus tard, par les acteurs du cinéma muet, comme le préfigure la posture de la femme assise près du défunt.

Cette digression a montré que la scénographie d'exposition, même si le concept est anachronique, est en germe dès la fin de la Renaissance avec les œuvres de Michelangelo Mensi dit Le Caravage. Elle s'inverse et progresse sur la scène théâtrale avec la représentation picturale des tableaux sur scène. La peinture et le théâtre en fait s'interpénètrent. La tradition du tableau vivant perdure au XIX^e siècle. Elle est toujours active à l'heure actuelle et sous des formes diversifiées, chez de nombreux dramaturges ou chorégraphes de la scène internationale, tels Castellucci, Joseph Nadj, Guy Cassiers... Elle s'étend également à la vidéo, chez Bill Viola en particulier, qui, avec *The greeting* (1995), reprend les personnages de la *Visitation* de Pontormo. Aussi, la démarche de Ghelderode consistant à transposer une dormition dans son écriture théâtrale n'est ni impulsée selon une approche originale de sa part, ni créée selon un processus qu'il est le seul à activer. Mais, dans sa période avant-gardiste, à la croisée de plusieurs mouvements artistiques, tel le futurisme que l'on décèle dans l'utilisation sur scène d'accessoires métalliques et bruyants, tel l'expressionnisme déjà évoqué, et avec sa façon de recréer l'univers pictural dans des séquences qui n'ont pas les caractéristiques de la citation-performance, tout en

¹⁴⁷⁴ Marise-José et Alain Jaubert 2005, Palette : « Lumière », *Lignes, formes, couleurs*, Paris, Montparnasse, 2005

utilisant le cadre des genres théâtraux populaires (farce, pochade) et religieux (mystère) qu'il contrefait d'ailleurs, une sédimentation d'éléments esthétiques constitue les créations de Michel de Ghelderode, en parallèle à une fragmentation de ces mêmes éléments. Or, du fait que, tel que nous l'avons déjà précisé au départ, ce théâtre est soumis à la matière textuelle dans l'ensemble, il paraît difficile de se prononcer en faveur d'un théâtre postdramatique, mettant sur un pied d'égalité l'ensemble des éléments constituant de la pièce de théâtre¹⁴⁷⁵.

Enfin, pour clôturer l'ensemble de ces hypothèses, la question du corps dont l'esthétique du double s'est emparée, pour trancher par rapport aux interrogations orientées sur un éventuel théâtre postdramatique chez Ghelderode. En effet, la présence du corps et sa matérialité plastique sur la scène des deux auteurs ne se formulent pas de la même manière dans leurs œuvres théâtrales, selon qu'elles soient dramatiques ou non. Cette question est centrale par rapport à ces deux théâtres et au fait que l'œuvre de Ghelderode y soit rattachée, car

le théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la *corporalité autosuffisante* (l'installation corporelle de L'Histoire des larmes par exemple)¹⁴⁷⁶, exposée dans ses intensités, dans sa « présence » auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur. S'ajoute la présence du *corps déviant* qui, par la maladie, le handicap, l'altération, s'écarte de la norme et provoque une fascination « non-morale », malaise ou angoisse.¹⁴⁷⁷

Mais chez Ghelderode, on peut dire que, quand les corps sont atteints, c'est de façon partielle et burlesque (la tête de Nékrozotar est fissurée), ou au profit de l'âme qui elle est en souffrance (« vous semblez éprouver bien des satisfactions à souffrir !... Je vous laisse à vos tortillements d'âme »¹⁴⁷⁸). Si le théâtre de Jan Fabre présente en effet le corps handicapé dans *Mon corps...* entre autre, et que son œuvre est partie prenante du postdramatique, le théâtre de Ghelderode ne convoque la maladie qu'à travers la présence du médecin comme on l'a vu. Ici le personnage type du docteur de comédie notamment, ne motive en aucun cas un traitement de 'matière corporelle'. D'ailleurs, ainsi que nous l'avons vu, les malades chez le poète, ne sont pas malades : ils sont mourants, comme Rénatus, morts-vivants, déjà morts ou à la recherche de la mort de façon profonde comme Blandine, ou de façon burlesque comme Fernand d'Aubcaude. Ainsi, la possibilité de comprendre l'œuvre du dramaturge dans la lignée postdramatique de son successeur Jan Fabre, ouvre le champ, une fois de plus, à l'esthétique de la mort : la mort

¹⁴⁷⁵ « Dans les formes théâtrales postdramatiques, le texte quand (et si) il est transposé sur la scène, ne devient désormais qu'un élément entre autres, dans une totalité et dans un complexe gestuel, musical, visuel. La fracture entre le discours du texte et celui du théâtre peut s'élargir jusqu'à une divergence ouvertement exposée, voire même jusqu'à l'absence totale de relation ». Lehmann, *Op. Cit.*, p. 66

¹⁴⁷⁶ Précision personnelle

¹⁴⁷⁷ Lehmann, *Op.Cit.*, p. 150-151

¹⁴⁷⁸ *La Farce...*, p.295

préexiste à ses personnages et donc à son théâtre dont le mouvement s'organise, en tout état de cause, autour de l'éclat de la mort. En dépit de la sombre scène de *Sortie de l'Acteur* par exemple la mort dans ce théâtre éclaire les acteurs, oriente leur drame, et déjoue le tragique dont elle est affublée. Deviendrait-elle l'actrice principale et vedette de la scène ghelderodienne ? Dans une telle dimension pourrait-on parler de la « 'beauté de mort' dont s'auréole la surmarionnette »¹⁴⁷⁹ ?

Si les spéculations en faveur d'un théâtre postdramatique ont conduit à de nouvelles pistes quant à l'esthétique de la mort, il convient d'approfondir les motifs mêmes de l'écriture ghelderodienne qui se sont imprégnés de la matière picturale et se sont transposés dans la composition de ses scènes théâtrales.

Les fragments iconographiques dans la littérature de Ghelderode définissent-ils un théâtre plastique ou une 'écriture visuelle' ?

Cette partie se propose de mettre en parallèle des éléments picturaux de la culture flamande en général avec des textes du poète. C'est dans des extraits de *La Pie sur le Gibet* (qui ne figure pas dans le corpus de départ), de *Mademoiselle Jaïre* et du *Cavalier bizarre* que ces rapprochements me paraissent le plus éloquent. Comme on l'a vu si le théâtre du poète est pour ainsi dire iconographique, pour ne pas dire miniaturiste, c'est pour la raison suivante : « 'La peinture est la plus grande influence que Ghelderode ait subie, de façon permanente, au-delà de toutes les influences littéraires'¹⁴⁸⁰. Instinctif et manquant de culture classique, Ghelderode se sentait mieux à l'aise devant un tableau classique que devant un livre »¹⁴⁸¹.

La Pie sur le Gibet - Bruegel¹⁴⁸²

Cela se vérifie avec ses pièces *La Pie sur le Gibet* et *Le Massacre des Innocents* qui portent les mêmes titres que les tableaux de Bruegel. La pièce *La Pie sur le gibet* s'ouvre telle une rêverie sur la peinture du même titre. En effet, des personnages surviennent à partir de ce cadre pictural, poétiquement décrit par le dramaturge dans sa première didascalie :

Au doux pays de Brabant du temps qu'y peignait Brueghel [...] l'œil découvre toute une vallée

¹⁴⁷⁹ Monique Borie, *Op. Cit.*, p.13

¹⁴⁸⁰ G. Andréev et la Genèse de *Mademoiselle Jaïre*, dans le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française, 1968, n°3, pp. 198-225

¹⁴⁸¹ Beyen Roland, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque,

¹⁴⁸² voir ANNEXES p. 405

et plus loin [...] la bonne ville de Bruxelles. Toutefois ce lieu est de justice et, pour que nul n'en ignore s'y dresse une potence [...] dont la traverse sert de perchoir à une pie de fier aspect [...] deux pieds émergent de l'herbe, qui sont d'un dormeur dont on surprend le ronflement¹⁴⁸³.

La fin de la didascalie est la passerelle idéale pour passer du tableau véritable à la scène imaginée, pour passer de la réalité picturale au rêve théâtral. Par rapport à l'esthétique de la mort, ici le théâtre de Michel de Ghelderode, au moyen d'une matière inerte et picturale, recrée un univers en mouvement destiné au spectacle vivant, paradoxalement pour mieux dépeindre le monde de la mort. Aussi l'on affirmerait que la mort ne peut être active dans le monde mort, et l'on se demanderait si le théâtre - art du vivant ainsi que le définit Jan Fabre par rapport à l'art de la mort que sont les arts plastiques – est véritablement indiqué pour procéder à la représentation de la mort. En fait, l'esthétique de la mort serait-elle une manière d'appréhender la théâtralité de la mort, sans pour autant la représenter scéniquement ?

Outre les pièces créées d'après tableau, ce qui est aussi frappant chez Ghelderode, c'est son habileté à recréer un théâtre iconographique ; comme si, à l'inverse de *La Pie sur le Gibet*, il fabriquait un théâtre ou une scène théâtrale prenant l'allure d'une scène picturale, comme celle offrant à voir le lit de mort de Blandine Jaïre: « Chambre aux parois de cuir sombre. Le lit menu à baldaquin vu de profil, où repose mademoiselle Jaïre. Au fond, fenêtre à vitrages et porte ouvrant sur la cour [...] »¹⁴⁸⁴ Le décor de cette première scène du deuxième acte pourrait être celui d'une dormition de la Vierge, dont les représentations sont nombreuses. Celle de Petrus Christus, peintre flamand du XV^e siècle, avec son lit à baldaquin de profil et ses fenêtres s'ouvrant non pas sur une cour mais sur un extérieur, semblerait convenir au décor de Ghelderode.

La dormition de la Vierge- Petrus Christus¹⁴⁸⁵

La même pièce, *Mademoiselle Jaïre* s'ouvre également sur une didascalie précisant que « les personnages sont coloriés, ainsi qu'on peut les retrouver au hasard dans les miniatures d'époques bourguignonne »¹⁴⁸⁶. Ce théâtre inspiré des enluminures des frères Van Eyck notamment, prend le contre-pied de ce que fut le théâtre au Moyen Âge, vers le XI^e siècle, dans le sens où ce

¹⁴⁸³ Ghelderode, *La pie sur le Gibet*, Op. Cit. p.10

¹⁴⁸⁴ *Mademoiselle Jaïre*, p. 207

¹⁴⁸⁵ voir ANNEXES p.406

¹⁴⁸⁶ *Mademoiselle Jaïre*, p.184

théâtre ressemblait lui-même aux enluminures : « Le jeu dramatique [...] trois siècles durant, ne prétendit qu'à être une enluminure en marge de l'Écriture »¹⁴⁸⁷. Autre occurrence, les mendiants de Bruegel « béquillards, vêtus d'incroyables défroques »¹⁴⁸⁸ sont en effet décrits dans la première didascalie du *Cavalier bizarre*. Ces estropiés alors amputés en raison, possiblement, de la peste, rappellent nettement ceux de Jan Fabre, qui, dans *Je Suis sang*, évoluent aussi en dépit de leurs moignons.

Estropiés de *Je suis sang*¹⁴⁸⁹

En conclusion, par rapport à l'esthétique de la mort, dans ces fragments iconographiques mis en parallèle aux scènes théâtrales, tous les cas de figure en ce qui concerne les façons de mourir et de les représenter sont réunis : la mort par maladie (peste donnant lieu aux amputations) ou de vieillesse - avec les estropiés en 'sursis' de Bruegel, de Ghelderode et de Jan Fabre, la mort divine ou spirituelle qui est religieuse et exemplaire avec la vision de la Vierge et de la ressuscitée fille de Jaïre chez Ghelderode en confrontation à Petrus Christus, et la mort par exécution potentiellement rapportée par le Gibet chez Bruegel et chez le dramaturge.

Au delà du thème de la mort qui sépare les vivants de leurs défunts, c'est aussi le thème de la solitude que l'on retrouve à travers la passion de Ghelderode pour ses compatriotes artistes. Elle le sépare également du reste du monde, dans la vision onirique d'un détail du célèbre tableau, *le Jardin des délices* :

Je suis isolé comme dans une bulle de Jérôme Bosch. En mettant pied sur notre vieille Terre, ne m'étais-je pas trompé de planète ? Et c'est mon drame, c'est la clé de mon œuvre entier. Né dans la *solitude*, j'ai grandi dans la *solitude*, dans une boule de verre, comme un personnage de Bosch dans la bulle. J'ai eu des frères, une sœur ; mais la solitude a été ma compagne, ma véritable sœur.¹⁴⁹⁰

Le Jardin des délices – Jérôme Bosch¹⁴⁹¹

Ces bulles de verre se retrouvent également dans *L'Histoire des larmes* de Jan Fabre, qui présente, sur la scène de la Cour d'Honneur du Palais des Papes au festival d'Avignon 2005, une installation corporelle¹⁴⁹²; des bulles en effet, ou globes de verre sont disposés sur les parties du

¹⁴⁸⁷ Pignarre, *Op. Cit.*, Chap. *Théâtre et enluminure*, p.45

¹⁴⁸⁸ *Le Cavalier bizarre*, p.9, voir ANNEXES p.403, *Les mendiants* de Bruegel

¹⁴⁸⁹ voir ANNEXES p.403

¹⁴⁹⁰ Beyen, *Op. Cit.*, p.71

¹⁴⁹¹ voir ANNEXES p.407

¹⁴⁹² voir ANNEXES p.408

corps des comédiens, comme dans la peinture de Bosch, performant ainsi à la fois des fragments de son triptyque, et un paysage corporel, dans lequel les 'sculptures' de sécrétions corporelles apparaîtraient telles des gouttes de sueurs géantes et transparentes.

Si les deux poètes sont à ce point fascinés par la peinture qui se répand dans leurs pièces de théâtre, c'est aussi en raison de leur éducation : Ghelderode dit de son père « il m'a laissé errer dans les musées »¹⁴⁹³ ; de même, le père de Jan Fabre l'y emmena fréquemment. De plus, le monde qui les entoure d'ores et déjà est artistique également; celui de Jan Fabre l'est en effet avec son laboratoire à insectes crée dans le jardin de ses parents dès son adolescence, et celui de Ghelderode, moins tourné vers l'art contemporain, l'est de façon par conséquent plus classique :

Nombre de ses œuvres furent écrites à la flamme d'une chandelle ou, de préférence, d'un cierge qui créait une boule de lumière diffuse, entourée par la pénombre délicate d'un Georges de la Tour ; car l'un des visages de Ghelderode, c'est aussi celui baigné de clarté nette et chaude, une main cachant au spectateur la source de lumière.¹⁴⁹⁴

Dans le théâtre des deux dramaturges le sombre et la lumière, ainsi que l'organique (corps, insectes et animaux) et l'inorganique (marionnettes, masques, animaux en peluches) se côtoient comme les couleurs et la mort. Il est vrai que, dans leur théâtre, l'esthétique du double à travers la vision colorée du monde des vivants, s'oppose et complète l'invisible ou la noirceur du monde de la mort. Les projections en couleur des tableaux, dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*, s'opposent en effet à la nudité et aux costumes noirs et blancs des danseurs-comédiens, et les sombres moments de *Renatus* ou des *Ténébreux* s'opposent aux nombreuses couleurs qui éclairent l'écriture et la scène du poète ; il dit lui-même qu'il avait « faim d'images et de couleurs bien plus que d'idées et de littérature »¹⁴⁹⁵. Quant à Jan Fabre, de par sa formation de plasticien, et l'exercice de son métier artistique, les images et les couleurs ne sont plus à mentionner, surtout quand on se remémore certaines de ses œuvres monumentales, telle *Heaven of Delight*¹⁴⁹⁶ constituée du scarabée bijoux irisé de bleus et verts brillants, ou *Searching for Utopia*¹⁴⁹⁷, faite en bronze doré.

Pour conclure sur l'esthétique du double ayant donné lieu aux contrastes de lumières et de couleurs, et aux miroirs entre la peinture et le théâtre des deux poètes, il est important de préciser que chacun d'eux, à travers leurs œuvres ou même pour la réalisation de leurs œuvres, est dialogue avec un double de lui-même : mort véritable ou fantôme gémellaire, les deux

¹⁴⁹³ Beyen, *Op. Cit.*, p.73

¹⁴⁹⁴ Jean Stevo, *Op. Cit.*, p.15

¹⁴⁹⁵ Jean Stevo, *Op. Cit.*, p.45

¹⁴⁹⁶ Plafond du Palais Royal de Bruxelles, 2002

¹⁴⁹⁷ Newport, 2004

artistes se retrouvent sur un territoire commun quant au souffle de leur inspiration. Comme nous le savons, pour Fabre

tout est doublé. Tout est miroir, effet, double. Car le jumeau se trouve toujours à l'intérieur. Il est toujours là... Pourquoi ? Peut-être... Peut-être que très tôt j'ai commencé mon travail parce que mon frère est mort - il me ressemblait – et j'ai toujours dialogué avec un mort, une personne invisible, qui n'était pas là. Alors c'est cette idée de l'invisible symétrie ; l'idée de toujours dialoguer dans le travail avec quelque chose qu'on ne voit même pas, mais dont on sait que c'est là, ou que c'est invisible mais que c'est là. Pour moi, c'est très important. Cela a toujours été un point de départ. Créer quelque chose, c'est comme parler à ses amis. La sculpture elle-même, quand elle est finie, ressemble à un ami. Comme cela ressemble à un dialogue, tous mes travaux cherchent le frère disparu¹⁴⁹⁸.

Et pour Ghelderode, curieusement, la même chose se produit, non pas suite au décès de son frère, mais suite à la constatation qu'un dialogue s'instaure entre lui et un être invisible, dans ses moments de créations littéraires : « Très obscurément, un personnage secret est là qui vous guette, vous dicte en quelque sorte des phrases, des paroles »¹⁴⁹⁹. Il en est de même avec les différents corps que nous avons opposés ou disposés en miroir, tels les corps de pierre/ corps de chair, corps inertes des mannequins/ corps animés des comédiens... car à travers eux, s'expriment les défunts :

le théâtre devient l'espace par excellence d'une création poétique dont le noyau est un travail formel dans l'entre-deux de la vie et de la mort. Au centre de ce travail s'inscrit la fascination pour le mannequin, véritable acteur-effigie, face auquel, selon Maeterlinck, nous avons le sentiment que ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent d'augustes voix¹⁵⁰⁰

Au terme de cette recherche montrant que l'écriture de Ghelderode est visuelle, et conduisant au 'dialogisme' entre vivants et morts, dont il a longuement été question dans la littérature de la mort, et avec les danses macabres convoquant les vifs et les morts pareillement, l'esthétique du double s'est naturellement imposée. Or, en réaction à cette 'mécanique' binaire, qui cycliquement alterne une chose et son contraire, tel un éternel combat entre la lumière et les ténèbres, ou entre l'inertie et le mouvement que la peinture et le théâtre illustrent bien dans leur opposition et leur complémentarité chez deux artistes flamands, la question d'une mort ou d'une vie universelle s'impose. Ainsi, c'est à travers le corps mystique que nous allons nous demander : existe-t-il dans l'esthétique de ces théâtres, une mort absolue, voire non carnavalesque ?

¹⁴⁹⁸ Jan Fabre, entretien du 27 novembre 2012, TG2, Paris

¹⁴⁹⁹ Jean Stevo, *Op. Cit.*, p. 16

¹⁵⁰⁰ Monique, Borie *Sur la scène du XX e siècle et le défi du dialogue avec les morts : Genet, Kantor, Regy, Vitez* –« Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême » – Univ de Rennes 2, 2008 pp 13-17.

4 La mort mystique ou le corps universel : pour ou contre le double ?

Il s'agit à présent de dégager du corpus une mort non duale dans le sens où elle pourrait renvoyer à une unité primordiale ou à une esthétique christologique. À partir des croyances des auteurs, de la nudité des corps dans leurs œuvres, et des fragments christiques égrainés au fil du corpus, cette dernière rubrique de l'esthétique cherche à définir une unité par le corps mystique. La figure du Christ traverse aussi bien l'ensemble de l'œuvre de Ghelderode, que celle de Jan Fabre. Rattachée ici à l'esthétique pour ne pas dénaturer la dimension équivoquement profane de ces théâtres, et respecter la portée iconographique de leur scénographie et de leur littérature, cette mort universelle à travers le corps mystique du Christ demeure une source de mystère, d'attraction, de répulsion, de contemplation et de distraction. Pour progresser sur la voie du profane, cette figure sera d'ailleurs mise en parallèle avec celle d'Orphée.

4.1 Œuf et Orphisme chez Ghelderode : Quelle esthétique de la mort se dessine à travers ces archaïsmes ?

Si le motif de l'oeuf est assez récurrent chez le dramaturge c'est, dans l'ensemble, d'une façon grotesque (« Gobe-moi cet œuf de cygne »¹⁵⁰¹) pour ne pas dire clownesque, lorsqu'il s'agit d'un projectile : « un œuf vient s'écraser sur la figure du ministre »¹⁵⁰². Lorsqu'il s'agit cette fois d'une affirmation de Jaïre, l'oeuf (en réalité son enfant, une morte-vivante), fait partie de son lot quotidien dénué de toute fierté et de tout amour propre : « Comme si le fait d'avoir de l'âge, et un œuf, et du poil me conférait plus de sagesse froide »¹⁵⁰³. Mais sa fille Blandine, trouve à son œuf une autre noblesse, de nature apparemment divine et lyrique: « Je réchauffais un oeuf d'or dans mes paumes. Puis je le mis entre mes seins. L'oeuf vivait à l'intérieur. Il en sortait des sons »¹⁵⁰⁴. C'est sous un ton incantatoire a priori que Porprenaz, le philosophe de *La Balade du Grand Macabre*, mentionne également l'oeuf quant à lui dans une dimension à la fois burlesque et divinisée : « [...] Eternel contenu dans la Nature tel le jaune dans son oeuf »¹⁵⁰⁵. Quand ce motif est souvent utilisé par le dramaturge, le poète mythique l'est plus rarement ; le dramaturge

¹⁵⁰¹ Propos de Ludion à Jéraspel (valet et poète de d'Abcaude) dans *La Farce des ténébreux*, p.217

¹⁵⁰² *La Balade...*, p.75

¹⁵⁰³ *Mademoiselle...*, p.186

¹⁵⁰⁴ *Ibidem*, p.239

¹⁵⁰⁵ *La Balade...*, p33

y fait allusion : « S'il plaisait à Orpheus de calmer par ses chants ce greluchon aux esprits excités ?... »¹⁵⁰⁶ Ces occurrences soulèvent alors une question : en quoi l'oeuf est-il en lien avec l'orphisme ?

Dans les cosmogonies orphiques, « à l'origine de tout il y a l'Oeuf, symbole de la vie, image du vivant parfait ; et l'Oeuf qui représente la plénitude originelle de l'Etre va se dégrader peu à peu jusqu'au Non-Etre de l'existence individuelle »¹⁵⁰⁷. Effectivement, l'oeuf est un élément orphique, à partir duquel, (du monde parfait qu'il représentait), les choses se dégradent peu à peu pour aller vers un chaos destructeur. Cette conception s'oppose à la théogonie hésiodique selon laquelle, à partir du chaos, l'évolution passant par le fait que les monstres sont peu à peu évincés par les héros, ainsi que les fléaux, progresse jusqu'à ce que l'ordonnement du monde soit réalisé.

Ce qu'il y a d'important dans l'orphisme par rapport à l'esthétique de la mort, c'est son origine et sa finalité qui se rapproche d'une Apocalypse, ainsi que Ghelderode s'y réfère fort souvent (dans la *Balade du Grand Macabre*, *La Mort du Docteur Faust...*). Cette religion prend sa source dans la mort du dieu ayant lui-même donné naissance à la tragédie, le dieu de la vigne et des orgies. L'orphisme est un courant religieux de la Grèce antique qui se rattache à Orphée le maître des incantations. Selon l'orphisme les hommes sont nés des cendres des Titans foudroyés par Zeus, en raison du meurtre du jeune Dionysos. L'âme considérée par l'Orphisme comme enfermée dans le corps comme dans une prison, porte le fardeau de ce crime. Seule sa purification par l'ascétisme et l'initiation aux mystères orphiques, qui lui révéleront l'itinéraire spirituel, lui permettra de sortir du cycle de la transmigration qui la transporte d'une existence à l'autre¹⁵⁰⁸

Aussi, les tenants et les aboutissants de la religion à mystères sont ancrés dans la mort. Il est par conséquent utile, à la lecture des pièces de Ghelderode, de prêter attention aux œufs dissimulés ça et là dans le texte. Par rapport à l'unicité qui cherche à s'opposer au double dont il a été question, il est vrai que le poète mythique est une figure fédératrice des divers mondes destinés aux vivants et aux morts, par sa célèbre descente aux Enfers, par sa voyance qui lui donne un pouvoir par delà les âges, et par les cosmogonies déjà évoquées. Mais c'est justement en raison de ces naissances de l'univers que son rayonnement s'oppose au désordre naissant et grandissant. Donc, l'unicité n'est plus intacte.

En cherchant d'autres figures susceptibles de véhiculer l'universel contre le dual, la figure christique s'impose.

¹⁵⁰⁶ C'est ce que Mamme dit à Jéraspel à propos de d'Abcaude dans *La Farce...*p.259

¹⁵⁰⁷ Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Tel Gallimard, 1998, p.168

¹⁵⁰⁸ Mircéa Eliade, *Histoire des croyances et des religions*, Tome 2, Paris Payot, 1978, p. 177-191

4.2 Croyances controversées et Corps mystique : une esthétique christologique ?

Les deux écrivains ont une position paradoxale quant à leur foi dans le cadre de la religion catholique, et surtout par rapport à la figure du Christ. Ghelderode est en effet pris entre l'attraction et la répulsion (en raison de son éducation religieuse notamment) ; alors que son théâtre apparaît comme l'œuvre de quelqu'un « qui ne se console pas de la fin lamentable du Christ »¹⁵⁰⁹, des extraits de ses pièces affichent soit une absence de foi fin de mondiste (« Christ ne reviendra pas »¹⁵¹⁰ annoncé par le Haut-Parleur en même temps que l'Apocalypse), soit au contraire par un langage symbolique (utilisant le retour du printemps, la Pâques, le vendredi, le soleil, l'hirondelle symbole de l'enfant Jésus¹⁵¹¹), soit des personnages christiques de nature burlesque : Le Roux (perçu comme un « malfaiteur »). Ses pièces inspirées de la religion catholique et de la Passion sont nombreuses : *Barabbas*, *Femmes au tombeau*, *Le Mystère de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, *Le Massacre des Innocents (La Nativité)*, *Mademoiselle Jaïre*, *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *Jeudi Saint*, *La Légende de la Sacristine...*

Jan Fabre quant à lui, affirme qu'il est « athée grâce à Dieu »¹⁵¹². Alors que Paul Huvenne dans sa conférence au Louvre en avril 2008, rappelle que « Jan Fabre est un artiste du profane », le plasticien reconnaît que *l'Agneau Mystique* est la matrice de toute son œuvre¹⁵¹³. De plus, chez lui, comme chez son prédécesseur, les œuvres en relation au Christ sont nombreuses. Concernant ses productions plastiques, citons *Sanguis Sum*, 2001, effigie de l'agneau¹⁵¹⁴ portant un chapeau de carnaval¹⁵¹⁵, *Piétas*, 2007¹⁵¹⁶, (réplique de la *Pieta* de Michel-Ange 1499, *Le Sauveur du Monde*, 1998, *Tombes, épées, crânes et croix*, 2000, *Gisants* (en référence au Christ du Sanveverro, Naples), 2012, etc. Concernant ses œuvres théâtrales et performatives, citons *Virgin Warriors* avec Marina Abramovic au Palais de Tokyo le 14 décembre 2004 au cours de laquelle les artistes écrivent *forgive* avec leur sang, *Je suis sang* au Palais des Papes, Festival d'Avignon 2005, mettant en exergue la notion de sacrifice sous des abords grotesques et

¹⁵⁰⁹ *Les Entretiens d'Ostende*

¹⁵¹⁰ *La Mort du Docteur Faust*, p.244

¹⁵¹¹ *Mademoiselle...*, p. 241-242

¹⁵¹² Jan Fabre, entretien du 27 novembre 2012, TG2 Paris

¹⁵¹³ *Jan Fabre au Louvre*, *Op. Cit.*

¹⁵¹⁴ « Jésus était salué comme 'l'agneau de Dieu' (Jn I, 29) – symbole polyvalent associé non seulement à la mort de l'agneau pascal, mais aussi à son rôle de serviteur, qui va à la mort comme un agneau conduit à l'abattoir (Is 53, 7)» Raymond E. Brown, *La mort du messie, Encyclopédie de la Passion du Christ*, Paris, Bayard, 2005, p. 475

¹⁵¹⁵ v. ANNEXES p.409

¹⁵¹⁶ v. ANNEXES p.410

tragiques, et des fragments que la dernière partie de cette étude observe.

Ces œuvres, entre autres, posent le problème de la nudité directement liée à l'iconographie, à l'idée de la chute (d'après la légende chrétienne « au début l'homme et la femme ont été créés nus, mais ils ne le sont pas restés longtemps »¹⁵¹⁷), qui, elle-même, répond à la mort la plus exemplaire qui soit : la Passion du Christ.

4.2.1 La nudité : entre pureté et orgie

D'ordre esthétique, iconographique et éthique, attirant des positionnements variés face à elle, la nudité traverse les périodes de l'Histoire de l'Art. Celles qui nous intéressent davantage, du fait que la production des deux poètes flamands s'y rattachent, sont le Moyen Âge et la période actuelle.

L'ambivalence du corps au Moyen Âge s'illustre aussi par la nudité qui « oscille entre le rappel de l'innocence d'avant le péché originel, la beauté donnée par Dieu aux hommes et aux femmes et la luxure. Ainsi la beauté féminine sera t-elle prise entre Eve la tentatrice et Marie la rédemptrice. Ainsi le vêtement cheminera-t-il entre armure et parure [...] Le Christianisme rompt clairement avec les pratiques antiques, notamment celle de la gymnastique – du grec *gymnos*, qui veut dire nu – et que les athlètes exerçaient dépouillés de tout vêtement »¹⁵¹⁸. L'ambiguïté de la nudité au Moyen Âge s'illustre également par la folie du chevalier Yvain de Chrétien de Troyes « qui s'enfuit dans la forêt dépouillé de tout vêtement » et par le ferveur chrétienne de saint François d'Assise « à travers deux actes public de dénudation [...] face à l'évêque à son père et au peuple d'Assise pour montrer son renoncement et dans son prêche nu dans la cathédrale [...] pour exécuter à la lettre le mot d'ordre des dévots au tournant de XII au XIII siècle : Suivre le Christ nu »¹⁵¹⁹.

La nudité, absente chez Ghelderode, est courante chez Jan Fabre. Elle l'est, tantôt selon l'innocence que suggère Jacques Le Goff, notamment dans le paysage corporel de *L'Histoire des Larmes* (qui se réfère justement au *Jardin des délices* autrement dit à une « période » édénique), tantôt selon la luxure dont l'historien parle aussi ; c'est le cas dans *L'Orgie de la tolérance*, une pièce qui dénonce les excès de la consommation (en tout genre et de sexe y compris) et de la passivité face à elle ; aussi les performeurs évoluent dans une nudité totale ou partielle et pratiquent entre autre la masturbation sur scène.

¹⁵¹⁷ Jean-Claude Jean et Pierre Rodrigo, *Puissances de l'image*, Presses universitaires de Dijon, 2007, p.145

¹⁵¹⁸ Le Goff, *Op. Cit.*, p.154

¹⁵¹⁹ Le Goff, *Op. Cit.*, p.155

Qu'il soit question d'une 'petite mort' dans la dimension sexuelle, ou d'une mort exemplaire, avec la résurrection spirituelle, la nudité iconographique et théâtrale du corps, dont la fragilité n'est plus à montrer pour Jan Fabre, se réfère au domaine de la mort et de la chute.

4.2.2 Fragment ou symbolique liturgique

Ces symboles, du nombre trois, du chevalier, de la source et du sang, sont reliés à une esthétique christique, par la Trinité, par l'épée, par le Rocher « miraculeux », et le sang. Chacun de ces fragments liturgiques est recomposé dans des extraits du corpus selon une esthétique de la mort, dans le sens où la figure christique demeure celle de la Passion suivie de la mort et de la résurrection.

Le nombre trois, le chevalier, le rocher, le sang, le corps métamorphosé

Dans *Mademoiselle Jaire*, les mariekes ou pleureuses, sont au nombre de trois. Elles sont convoquées au moment de la mort pour pleurer « cent sol de l'heure » et proférer des prières dans l'ensemble catholiques, mais aussi 'pidjinisées' par la langue du poète. Les trois visages de la Fossoyeuse, qui répondraient à ceux de la sainte Trinité, sont ceux de l'ange/ diable/ démon dans *l'Ange de la Mort*, et ceux de la Mort/ démon/ diable réunis en un personnage dans *La Balade du Grand Macabre*. La référence à la célèbre gravure de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, s'impose rapidement, avec ses avant goûts de *l'Ars Moriendi*. Les trois personnages de *L'Histoire des Larmes*, le Chevalier du désespoir, Le Chien et le Rocher qui pleure évoquent une nouvelle trinité composée par le profane et le sacré. Le Chien représente le philosophe cynique, ou plus lointainement le gardien des Enfers et le garant de la psychostasie (avec Osiris il pèse le cœur du défunt dans la mythologie égyptienne).

Le Chevalier est l'un des acteurs des Croisades ; il est muni de l'épée ou de glaive que Jésus lui-même apporta au monde : « N'allez pas croire que je sois venu apporter la paix sur la terre ; je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive »¹⁵²⁰

Le Rocher est aussi ambigu par ses références païennes (à Niobé) et chrétiennes qui rejoignent d'ailleurs celles du chevalier: « L'idéal chevaleresque est un pays de rêves qui deviennent réalité. Je vous salue Rocher ». Le Rocher est un double symbole car il est en même temps celui de la Vierge Marie mère de la foi, "je suis la source qui abrite la foi céleste"¹⁵²¹ (qui se transforme en

¹⁵²⁰ Evangile selon Saint Matthieu, 10,34 – Nouveau testament, La Bible de Jérusalem, Paris, Ducerf, 2012, p. 42

¹⁵²¹ *L'Histoire des larmes*, p.28

une femme féconde: "je veux être une femme qui a envie de mouiller"¹⁵²²) et celui du Christ, ainsi que la Première lettre de saint Paul Apôtre aux Corinthiens le suggère: "tous, ils ont bu à la même source, qui était spirituelle ; car ils buvaient à un rocher qui les accompagnait, et ce rocher, c'était déjà le Christ".¹⁵²³

Le sang qui coule sur la scène de *Je suis sang*, annonçant la transformation du corps, est aussi relié au Saint Sang et à la Résurrection par la métamorphose du corps sur laquelle le plasticien travaille : « L'enseignement de Jésus dans la synagogue de Capharnaüm révèle que la chair du 'fils de l'homme' est une nourriture et son sang un breuvage, viatiques sur le chemin de la Résurrection »¹⁵²⁴. Enfin, puisque dans cette œuvre, comme nous le savons « nous sommes en 2001 après Jésus-Christ et nous vivons toujours au Moyen Âge »¹⁵²⁵ et « nous reproduisons les fantômes de nos juges »¹⁵²⁶, des échos à la Passion du Christ sont suscités ; Pierre s'adresse ainsi à la foule ayant assisté à la mort de Jésus qu'elle avait aussi conjuré : « Cependant, frères, je sais que c'est par ignorance que vous avez agi ainsi d'ailleurs que vos chefs »¹⁵²⁷.

Enfin, dans cette même œuvre de Jan Fabre, *Je suis sang*, le corps métamorphosé se présente sous l'aspect d'un lieu dont il a été question dans les espaces de la mort : « La terre sera une Jérusalem/ une destination finale du corps »¹⁵²⁸. Dans une dimension apocalyptique et carnavalesque, le nom et la ville de Jérusalem, qui fait partie des lieux les plus connotés en matière de sacrifices et de religions, méritent que l'on s'y arrête un instant. Sur le plan étymologique, dans les noms de Yérouchalaïm, Yerousalem de l'hébreux et Oursalimmou de Sennachérib,

ceux de Salin ou Salem (que l'on peut reconnaître en ceux de Salomon ou de Salmanasar) s'y trouve joint à une racine dont l'identification ambiguë permet une double interprétation du composé : Ourousalim peut s'entendre d'une appellation invocatoire : « Que Salim pourvoie ! » ou d'une désignation mythique et votive : « Salim a fondé [cette ville] » ... À moins encore que *salim* ou *salem* ne soit tenu pour nom commun, ce qui laisserait lire : « fondation [= ville] de la Paix¹⁵²⁹ [...] Hérode y fait des travaux énormes¹⁵³⁰ [...] et dans la description qu'il fait de son Palais, Flavius Josèphe constate ébloui l'indicible magnificence des édifices et de leur environnement raffiné¹⁵³¹ [...] À la mort d'Hérode Agrippa Ier (44), Jérusalem avec la quasi totalité de la Palestine tombe définitivement sous

¹⁵²² *L'Histoire des larmes*, p.40

¹⁵²³ <http://www.aelf.org/bibleliturgie/1Co/Première+lettre+de+saint+Paul+Apôtre+aux+Corinthiens/chapitre/10> (04)

¹⁵²⁴ *Dictionnaire des symboles de la Bible, Op. Cit.*, p.165

¹⁵²⁵ *Je suis sang*, p.11

¹⁵²⁶ *Je suis sang*, p.16

¹⁵²⁷ René Girard, *Op. Cit.*, p. 166

¹⁵²⁸ *Je Suis sang*, p.23

¹⁵²⁹ *Dictionnaire de la Bible* p.626

¹⁵³⁰ *Ib.* p. 632

¹⁵³¹ *Ib.* p. 633

l'administration directe romaine¹⁵³² [...] et à partir de l'été 66 Jérusalem allait être le cœur de la révolte [...] si bien que sous Titus avec une ligne circonvolution qui interdit absolument tout passage et toute sortie [...] ceux qui fuient avec l'espoir de trouver une chance de salut dans les lignes romaines sont tués avant d'y atteindre ou, pris, sont crucifiés par milliers dans le no man's land ... Tandis que par milliers aussi, les cadavres des victimes de l'effroyable famine sont précipités du haut des remparts par les défenseurs en survie [... Après avoir été dominée par des puissances d'horizons divers et variés au cours du Moyen Âge et des Temps Modernes] au milieu du XIXe s., Russes et Français, principaux rivaux dans la lutte pour la protection des lieux saints de la chrétienté, s'entretuent sous ce prétexte en Crimée[...] On sait que depuis la guerre des Six-Jours, en juin 1967, les Israélites sont maîtres de Jérusalem en son entier, et qu'ils entendent en faire la capitale éternelle de leur nation¹⁵³³.

De par la dimension temporelle de la cité en question, il s'agit en fait de la Jérusalem céleste dont l'Écriture fait état, « celle d'où le Christ reviendra vers les hommes aux derniers jours, pour transfigurer leur corps de misère en le conformant à son corps de gloire ; celle qui « descendra du ciel » après le jugement universel, et dont l'Apocalypse de Jean célèbre les splendeurs »¹⁵³⁴

Ces quelques précisions quant à une histoire à peine ébauchée de la ville Sainte, soulignent les ambiguïtés que son image convoque, entre la guerre et la paix, entre le pouvoir et l'asservissement, la vie et la mort de tant d'individus. Dans la pièce de Jan Fabre, *Je suis sang*, son motif est situé exactement au centre du texte, comme si cette figuration à la « césure » de son poème, imageait en même temps la coupure qui s'opère entre le corps actuel de l'homme et son corps du futur, et la rupture discursive qui s'opère entre les monologues de la première partie (en français dans l'ensemble) et ceux de la deuxième partie (en latin pour la plupart). Ainsi, on a l'impression que, pour l'auteur, la référence à ce lieu géographique qui, de longue date est au cœur des conflits, au cours des débats, est le point de basculement entre deux corps, entre deux discours, entre deux états. Aussi Jérusalem a une double position : d'un côté elle est transitoire par son ambiguïté et les transformations qu'elle a traversées, d'un autre elle est caractéristique d'un espace de la mort, étant donné le nombre incalculable des victimes de guerres et autres massacres ayant eu lieu sur son territoire au cours de son histoire. De plus l'aspect utopique/dystopique de la Cité devenue Céleste est propre au retournement de la mort en la vie, et inversement. Enfin, il n'est pas surprenant que Jan Fabre ait très précisément construit cette référence puisque les pôles de sa double position se rejoignent pour lui dans ce qui fait l'essence même de la mort : la métamorphose. Le Christ n'est-il pas, par excellence le corps de la métamorphose qui d'un état mutilé, torturé, crucifié, passe à un état transfiguré de la résurrection

¹⁵³² *Ib.* p. 634

¹⁵³³ *Ib.*, p. 638

¹⁵³⁴ *Ib.*, p.640

et de la rédemption ?

S'agissant de ces symboles, de la nudité, de l'orphisme (feint) et des croyances ou de l'athéisme des auteurs, il est difficile de se prononcer en faveur d'une mort universelle à travers le corps du Christ. Du fait que son sacrifice traverse les âges et les œuvres des poètes, en réactivant les notions de la Passion et de la Résurrection, une hypothèse en faveur de l'unique et au détriment du double, vient se poser : la mort et la vie réunies en un seul corps messianique, seraient-elles une seule et même chose, capable défier toute notion temporelle ? D'ailleurs, avec le retour cyclique de la cruauté des hommes, et les manques de connaissance et de conscience, face au corps de l'Homme, prégnants aujourd'hui comme devant, la circularité du temps et de l'espace une fois de plus se caractérise. Ainsi, le schéma de l'universel, au delà du corps périssable, évangélisable, se trouverait dans le schéma du cercle, autour duquel le carnaval des deux artistes n'a pas fini de tourner.

Pour conclure cette dernière partie, rappelons que le corps occupe une place essentielle dans l'esthétique de la mort. Aussi, c'est par l'observation de celui-ci, dans ses réalités physiologiques (mutilations/ maladies), émotionnelles (peur/ tristesse/ rire), symboliques (corps exemplaire, martyr), métaphysiques (avant et après la mort) que les effets de la mort se manifestent. Cependant, si le corps matérialise au mieux la mort aux apparences insaisissables, il la révèle quelquefois de façon « parcellaire ». Effectivement, quand la maladie (la peste) ou la mutilation atteint le corps, une mort que je qualifierais de partielle se fait jour; quand la peur, la tristesse ou le désir sont déclenchés par le regard, les réalités émotionnelles du corps sont figées par les photos induisant la mort du mouvement vital; les aspects symboliques et manifestations métaphysiques définissent une mort exemplaire, une « mort émissaire ». Rappelons aussi que, c'est le poison de l'amour ou du *pharmacum* qui, passant par le regard notamment, engendre la vie et la mort, à l'instar de la fécondité. Définissant elle aussi un cercle, celui de la grossesse ou celui de la terre, la fécondité, comme la mort, demeure cyclique.

On a finalement l'impression, dans cette esthétique circulaire, que la mort se trouve avant et après le passage terrestre. En effet dans un proverbe breton , « *La mort suit le corps* »¹⁵³⁵, et dans le *Requiem* « la mort précède la vie »¹⁵³⁶.

¹⁵³⁵ LOUX Françoise, *Le corps dans la société traditionnelle*, Berger-Levrault, 1979, p.12

¹⁵³⁶ *Requiem*, p.32

CONCLUSION

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de ce travail les conséquences qui se font jour sont classées par leur domaine d'analyses littéraires, dramaturgiques et esthétiques. Le premier domaine, plus longuement étudié que les autres de par la matière textuelle plus abondante et plus tangible qu'il représente et dont il s'empare, revient sur des figures de la mort, des outils linguistiques et des tournures stylistiques, pour en souligner les affinités au mouvement d'ensemble: un mouvement qui, dans la théâtralité de la mort chez les deux artistes, se renverse. Le deuxième, dans la même dynamique, se concentre sur des éléments qui sont essentiels à la dramaturgie, à savoir les entités de la mort, perçues d'après quelques cas, et les dimensions de l'espace et du temps. Le dernier, tout en reprenant les données essentielles de son examen (regard, double...) tente d'englober la totalité du travail.

À l'issue de ces recherches, différentes figures majeures apparaissent comme des motifs prégnants et facilement repérables dans l'écriture de Ghelderode et de Fabre. Aussi, dans une vision simplifiée-elles pourraient être désignées comme des « éléments de surface » dans le sens où ces figures sont constituées par des traits de vocabulaire, derrière lesquels se trouvent tout un jeu de références que les analyses littéraires et stylistiques ont cherché à mettre en place. De ce fait, la façon dont la mort a pris forme (sous l'apparence des figures majeures et mineures) prend le pas sur ce qui relève du domaine du fond : le thème et l'idée de la mort, dans une littérature de la mort, telle que Jan Fabre et Ghelderode la conçoivent, le fond devient la forme et la forme devient le fond.

À travers la figure du chevalier¹⁵³⁷, illustrée en annexe sous forme de photos, cette thèse a aussi posé le problème de la représentation théâtrale en deçà ou au-delà du texte, et de son archivage. Destiné à mourir après chaque performance, le spectacle vivant, par définition ne peut se fixer de façon livresque ; même si les notes techniques et l'écriture de plateau contribuent à une sauvegarde de la production, la création théâtrale par essence dépasse le cadre du texte. C'est ainsi que la théâtralité prend tout son sens dans les motifs choisis pour cette étude : la figure de la mort est théâtralité avant d'être théâtrale. Choisir de les étudier pour inaugurer une recherche de ce type, c'était se donner l'occasion de placer des balises dans un vaste domaine qui, au fond,

¹⁵³⁷ L'étude concernant la santé/maladie dans l'esthétique de la mort rejoint cette figure en raison du cheval qui n'est pas sans rappeler le centaure Chiron ayant initié Asclépios à la médecine. Le cheval-centaure de cette figure de la mort rejoint également la citation performance de Sébastien ayant subit le supplice des flèches. la sagittation.

n'a peut-être ni fin ni début, à l'image de la mort et à l'image de la progression choisie, dite en spirale. De façon symétrique à ces figures aux apparences matérielles, les figures de style ont également tenté de donner un éclairage à ce monde théâtral du clair-obscur, comme la Flandre¹⁵³⁸.

Les figures de style, telle la métaphore du désert dans *L'Histoire des larmes*, annonçant un renouvellement du corps desséché par le retour au corps médiéval, sont aussi engagées au service de la mort; mais une mort portant la vie selon ses attributs du grotesque. Il en est de même chez Ghelderode, avec sa métaphore du « Baldaquin d'Azur » rapprochant les mondes terrestre et céleste, dans l'image d'une mort paisible et heureuse dont l'iconographie sacrée se saisit avec *La Dormition* de la Vierge dans ce cas. Ici, l'influence de la peinture est active sur le plan de l'écriture, qui semble ranimer des scènes moribondes dans un renversement par rapport aux vertus initiales de l'art sacré : ses images pouvaient donner à comprendre les Ecritures inaccessibles aux illettrés, quand l'écriture des deux auteurs rend accessible ou active une iconographie muséale et détachée de la vie quotidienne actuelle. Ces images, ici faisant office de figure de style par l'intermédiaire de la métaphore, montrent que le mécanisme de l'inversion est de nouveau opérant chez les deux auteurs : il l'est, comme nous le voyons de façon historique (la volonté d'illustrer la Bible avait donné lieu aux représentations picturales de scènes religieuses qui à présent donnent lieu à des représentations littéraires, elles-mêmes destinées à être théâtrales), et de façon purement structurelle; en effet dans le sens où les figures de style sont décelées dans les structures textuelles, et dans le sens où elles sont aussi applicables aux compositions scénographiques, telle l'épanorthose ou l'aposiopèse étudiées à la suite de la citation-performance de saint Sébastien en particulier, nous pouvons de nouveau dire que le renversement est opérant. Aussi, ce va-et-vient entre la structure (mouvement du texte dans lequel la mort vient se loger, telle les phrases averbales et tronquées) et son application thématique, entre l'objet textuel de départ et celui d'arrivée via l'objet pictural, est typique du cycle de la vie et de la mort aussi bien chez Ghelderode que chez Jan Fabre et en dépit des divergences fondamentales de leurs théâtres.

Les différences fondamentales en effet existent entre les théâtres dramatique et postdramatique de Ghelderode et de Fabre, d'autant que les procédés créatifs la plupart du temps sont chez eux divergents : ainsi que nous l'avons mis en avant, chez l'un l'écriture textuelle est première, alors que chez l'autre c'est l'écriture de plateau qui prévaut et préexiste ; c'est à dire que l'un part du texte pour aller vers l'espace théâtral et l'autre, de l'espace théâtral pour aller vers le texte. Cela

¹⁵³⁸ « Nous sommes ici dans le pays du clair-obscur, nous avons des ténèbres en plein été, nous avons des jours très lumineux en plein hiver ». Michel de Ghelderode, (*Les Entretiens d'Ostende*), Emission de Roger Iglésis et Alain Trutat, *Op. Cit.*, CD 3.

étant, au-delà du verbe, le théâtre des deux écrivains flamands devient lui-même langage de la mort, et non de manière sentencieuse. Les aspects bouffons, burlesques, tragiques, tragico-grotesques et comico-grotesques de ces théâtralités font que la littérature de ces écrivains n'est ni classable ni analysable de façon définitive. Est-ce à dire que le langage de la mort n'est pas non plus définitif ? Si la critique a pu attaquer la production des œuvres des deux artistes et dans une direction aussi accusatrice chez l'un que chez l'autre, elle n'a pas pu porter atteinte à l'image de ces théâtres dont la vitalité demeure remarquablement agissante.

Ces constatations induisent des conséquences sur le plan dramaturgique: l'écriture des artistes - aux abords élitistes en dépit de leurs sources populaires - est aussi bien destinée à l'herméneutique, de par la richesse des références, à la simple lecture, de par le plaisir de l'émotion poétique, ou à la représentation théâtrale, de par l'expérience spectatorielle que le travail performatif de Jan Fabre en particulier fait éprouver à son public. Dans les domaines de la scénographie/dramaturgie, les personnages de la mort et ceux qui meurent en scène ou sur scène de façon simple et complexe, en grand nombre, sont en harmonie avec ce fond littéraire dont ils se détachent pourtant. Quand ils y sont intégrés, c'est par la création littéraire en elle-même, faisant du 'maître des asticots' par exemple, un personnage hautement composite, situé à la croisée de diverses traditions, susceptible d'annoncer l'esthétique postdramatique. L'Ange de la mort, chez Fabre, peut apparaître plus « incarné » qu'un personnage ghelderodien, celui du 'dégonfleur de panse'¹⁵³⁹ en particulier. Cette nouvelle ambiguïté entre l'adhésion et la distance vis-à-vis de la matière textuelle est spécifique, encore une fois, au travail de Ghelderode et de Jan Fabre. Elle se manifeste, par des allers-retours entre la mise en forme du spectacle et sa réalisation livresque, et c'est la vie qui se dégage paradoxalement de ces dramaturgies: les entités y sont actives, présentes et incarnées. Elles ont donc dans l'ensemble, un éclat contrasté par rapport à la toile dramaturgique de fond, sauf quand il s'agit d'une installation-vidéo dans laquelle l'agencement de l'espace devient aussi primordial que la performance de l'acteur, et quand le personnage mort est absorbé par la dimension de l'espace-temps ouvrant ainsi le champ des perspectives dramaturgiques ; c'est le cas dans *Sortie de l'acteur* avec la vie spectrale de Renatus et son 'deuxième départ' vers un monde inconnu. Il s'agit d'une ouverture métaphysique chez Ghelderode, quand il s'agit d'une ouverture à un espace postdramatique chez Jan Fabre, avec *L'Ange de la mort* dont il est ici question, et dont les perspectives esthétiques touchent aux dimensions physique et métaphysique du corps notamment de l'acteur et de l'homme en général. Dans le dernier axe de ma recherche, il a justement été question du corps à travers les catégories esthétiques du double et de l'unique. Par rapport à ces corps de chair et de pierre, on a parfois

¹⁵³⁹ Alias Nékrozotar dans *La Balade du Grand Macabre*

l'impression que les premiers sont tels un sujet/ objet du regard, alors que les seconds, dans une insensible inertie offrent au regard, par ailleurs devenu un instrument de la mort dans le mythe de Persée. Le regard est fondamental dans ces deux œuvres puisque les deux poètes réalisent leurs œuvres à partir de tableaux et s'inspirent de la peinture flamande et de l'iconographie sacrée.

Si la plus célèbre de toutes les images de la mort est celle de la Passion portant la Résurrection du fils de l'homme et des civilisations alors aux prises avec d'aveugles barbaries (qui ne sont pourtant pas éradiquées ainsi que *Je suis sang* le rappelle), c'est parce qu'elle a donné lieu au culte du corps et plus précisément avec le christianisme ayant impulsé d'innombrables formes artistiques (théâtre, marionnettes, peinture, sculptures, architectures, littérature, musique...), au corps du Christ dont la figuration alimente les théâtralités de la mort chez Fabre et Ghelderode.

Mais le regard c'est aussi celui du lecteur et du spectateur qui aujourd'hui comme hier cherche à sonder les mystères de deux œuvres scéniques profondément originales et personnelles, en dépit des nombreux éléments qui les rattachent à différentes traditions ou à différentes « chapelles » esthétiques. Symbolistes des temps modernes, symbolistes du contemporain, Fabre comme Ghelderode renouvellent en profondeur les pratiques théâtrales de leur époque et bouleversent les habitudes interprétatives. Communément la mort est vraiment partout dans leurs productions: elle est à la source et à la fin de leur création.

ANNEXES

Dernière scène de *l'Histoire des Larmes*, Palais des Papes, Festival d'Avignon 2005



La figure du chevalier
Solo performance de Jan Fabre : Lancelot 2004



Lancelot
2004

Un chevalier dans *Je suis sang*, Avignon 2005



Les Guerriers de la beauté dans Je suis sang Festival d'Avignon 2005

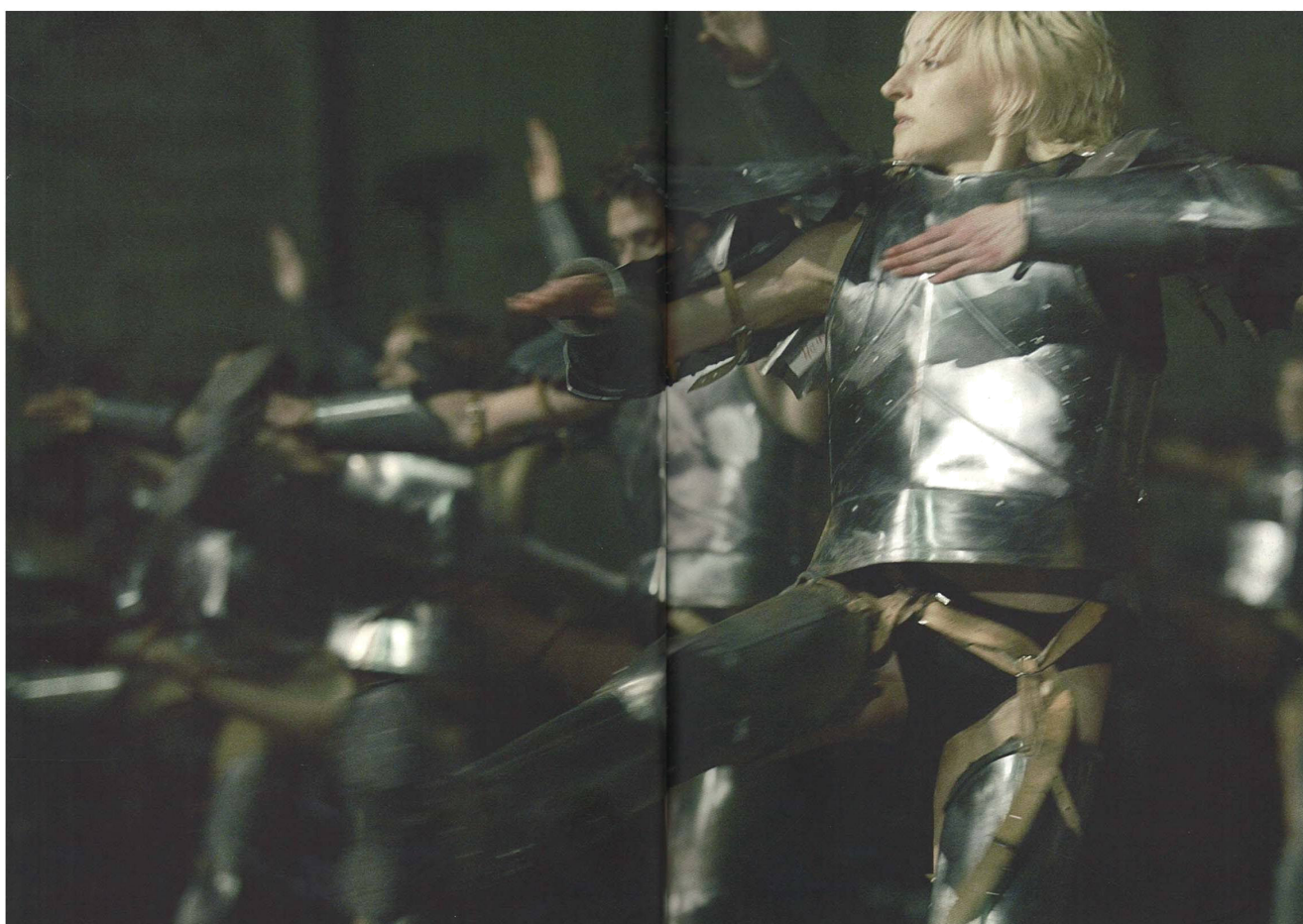


Illustration 1 : « saint Sébastien », *Je suis sang*, Juil. 2005, Festival Avignon



Illustration 2 : *Saint Sébastien* de Botticelli



Illustration 3 : *Saint Sébastien* de Guido Reni



Illustration 4 : Saint Sébastien hérisson à Pianezza



Illustration 5 : Carte des chapelles Saint Sébastien

570

MARIE-PIERRE LEANDRI-MORIN



Carte des cycles narratifs conservés (par lieu de provenance)

- Pecetto Torinese, chiesa San Sebastiano (peint. murale) v. 1440-1450, Guglielmo da Chieri
 Castellâr di Pagno, cappella San Ponzio (peint. murale) v. 1460, Pietro di Saluzzo
 Monterosso Grana, cappella San Sebastiano (peint. murale) autour de 1470, Pietro di Saluzzo
 Lanslevillard, chapelle Saint-Sébastien (peint. murale) seconde moitié du XV^e siècle : avant 1480?
 Busca, cappella San Sebastiano (peint. murale) entre 1460 et 1474, attr. contestée à Tommaso et Matteo Biazaci
 Venanson, chapelle Saint-Sébastien (peint. murale) 1481, Jean Baleison
 Marmora, cappella San Sebastiano (peint. murale) entre 1470 et 1485, Jean Baleison
 Saint-Chaffrey, La Villette, chapelle Saint-Arnoul (peint. murale) v. 1480
 Saint-Étienne-sur-Tinée, chapelle Saint-Sébastien (peint. murale) entre 1480 et 1492, J. Canavesio et/ou J. Baleison
 Pianezza, cappella San Sebastiano (peint. murale) v. 1490, Bartolomeo et Sebastiano Serra de Pignerol
 Belvedere Langhe, chiesa parrocchiale San Nicola (peint. murale) après 1490?
 Marseille, église des Accoules (retable : peint. sur bois) v. 1497-1498, Josse Lieferinx
 Roure, chapelle Saint-Bernard et Saint-Sébastien (peint. murale) 1510, Andrea de Cella
 Roubion, chapelle Saint-Sébastien (peint. murale) 1513
 Coaraze, chapelle Saint-Sébastien (peint. murale) premier tiers du XVI^e siècle
 Ceillac, église paroissiale Saint-Sébastien (peint. murale) second quart du XVI^e siècle
 Saint-Étienne-sur-Tinée, chapelle Saint-Maur (peint. murale) v. 1540-1450, attr. à Andrea de Cella

Illustration 6 : *Dante et Virgile* de Bougereau



Illustration 7 : Saint Sébastien prend part à la voix du chœur



Illustration 8 : nouvelle figure faunesque créée sur le modèle de Saint Sébastien et du Christ

All rights reserved
© Troubleyn/Jan Fabre



Illustration 9 : Les mendiants de Bruegel



Illustration 10 : un personnage amputé dans *Je suis sang*



illustration 11 : Saint Sébastien guidant le flèche du Démon dans la chapelle de Lans le Villard.



Chapitre : Ecriture picturale et théâtre iconographique chez les deux poètes
Ghelderode: Pour l'esthétique de la mort y a-t-il un double langage dans l'image et le mot ?

Rubrique : Les fragments iconographiques dans la littérature de Ghelderode définissent-ils un théâtre plastique ou une 'écriture visuelle' ?

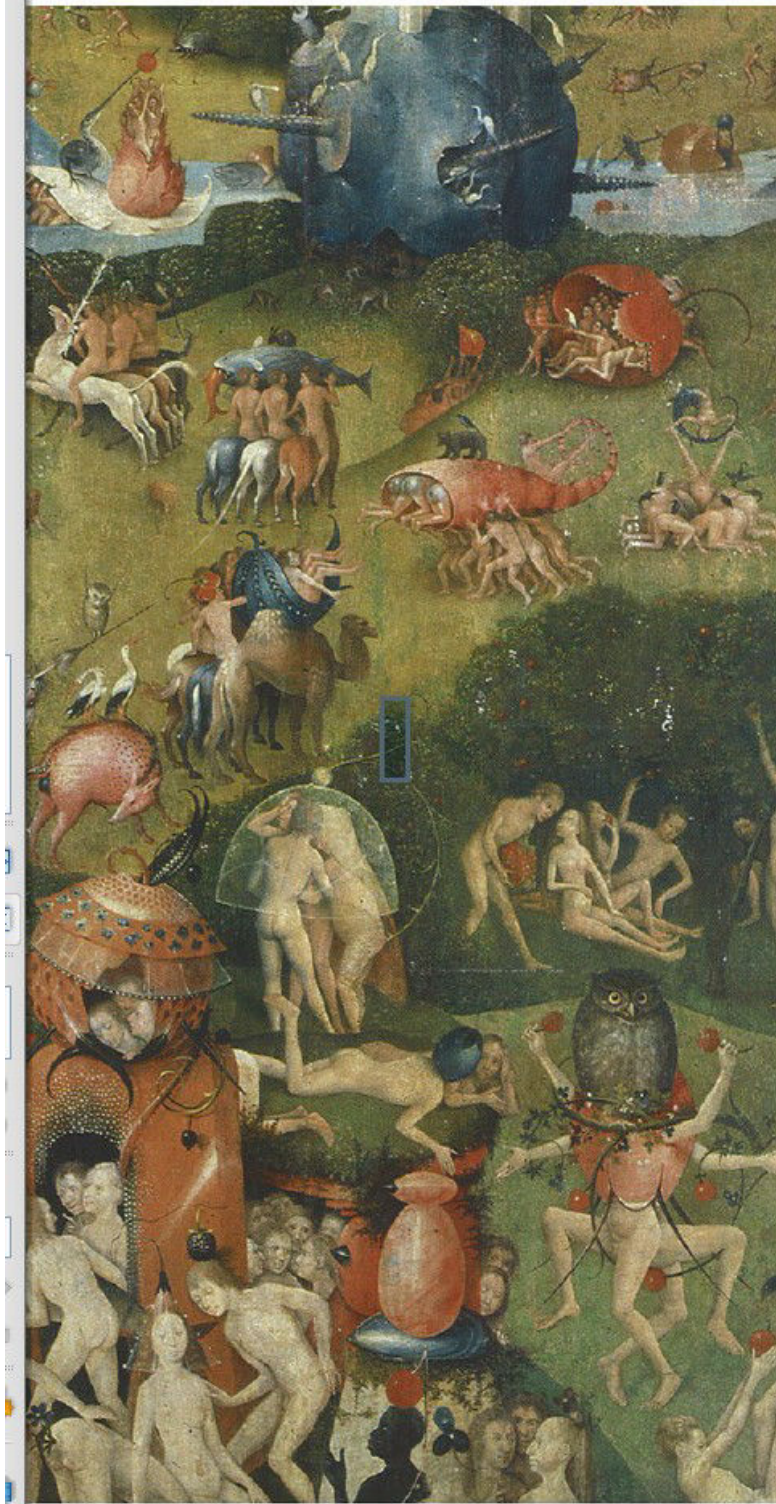
La Pie sur le Gibet – Bruegel



La dormition de la Vierge – Petrus Christus



Même chapitre, même rubrique : Installation corporelle dans *L'Histoire des Larmes*, Jan Fabre, Festival d'Avignon juillet 2005 (en dessous du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, en parallèle avec ce volet du triptyque)



Installation-paysage corporel : *L'Histoire des larmes*, Avignon 2005



Les œuvres de Jan Fabre illustrant une esthétique christologique
Sanguis Sum – L'Ange de la métamorphose, Musée du Louvre, 2008



Sanguis sum, 2001

Pietas V, l'une des 5 pièces composant l'installation *Pietas*, Biennale de Venise 2007



Entretien avec Jan Fabre – Paris TG2¹⁵⁴⁰, le 27 novembre 2012

LT : Bonjour Jan. Je souhaiterais débiter cet entretien portant sur le paradoxe dans votre œuvre par des questions au sujet de vos choix de titres. À mon sens, ils sont en effet caractéristiques de ce mécanisme que constitue le paradoxe.

Voyons ce qu'il en est pour vos œuvres les plus récentes. Tout d'abord, je pense au titre *Journal de nuit*, par lequel vous désignez le « journal intime » que vous avez tenu de 1978 à 1984. Ce titre, avec les termes de « jour » – inclus dans « journal » – et de « nuit », reliés par « de », suppose une relation d'appartenance ou un principe de superposition entre deux domaines temporels, l'un ténébreux et l'autre lumineux.

Ensuite, je mentionnerais *Les années de l'heure bleue, dessins et sculptures 1977-1992*, votre exposition au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne. Ce titre oppose le pluriel des « années » au singulier de « l'heure », dans une évocation très poétique du temps, admettant qu'un moment éphémère pourrait durer quelques années grâce à vos œuvres réalisées au Bic bleu. Ces œuvres cristallisent cette « heure bleue » si particulière, et suspendent ce moment très fragile qui paraît ainsi se trouver hors du temps.

Parmi vos travaux plus anciens, je peux citer quelques titres de pièces, parmi lesquelles *Je suis une erreur*, où sont juxtaposés le verbe « être » et ce qui ne doit pas être ; *Je suis une tribu*, où s'opposent l'individuel et le collectif ; *Je suis sang, conte de fée médiéval*, établissant le paradoxe entre le sérieux de la réalité présente et la fable du passé.

Créez-vous ces oppositions afin de signaler au public que votre travail appartient simultanément à deux mondes différents, ou plutôt pour donner un choix, ou encore afin d'induire un double regard ? Pourriez-vous nous parler de vos titres et nous expliquer comment vous les créez ?

Jan Fabre : Eh bien, quand je choisis un titre, cela s'apparente pour moi à la création d'une installation : c'est comme si je faisais une sculpture avec des mots. Depuis les tous premiers, mes titres ont toujours contenu à la fois le passé et le présent. Ils recèlent toujours un double motif et un effet de miroir. C'est le cas par exemple dans le titre *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*. Je considère mes titres comme une sorte d'introduction : j'y établis la règle que le spectateur doit observer.

L.T. : *Je suis une erreur*, par exemple, convoque un mécanisme du poème ancien dont le titre reprend le premier vers de la poésie. Votre *Journal de nuit* et quantité de vos pièces sont très poétiques, ce qui m'a amené quelquefois en parlant de vous et de vos créations lors de colloques à vous présenter comme un « poète », au lieu d'employer les termes de « metteur en scène », de « chorégraphe », de « plasticien » ou encore d'« auteur ». Vous reconnaissez-vous en tant que tel ? Êtes-vous d'accord avec cette « définition » de vous, même si elle n'est pas définitive ?

Jan Fabre : C'est difficile à dire à propos de soi-même, mais ce qui est sûr, c'est que j'ai toujours considéré le langage comme un prolongement de mon travail plastique. La plupart de mes écrits sont issus des arts plastiques, de mes dessins, de mes esquisses. Prenons l'exemple de mes textes de théâtre : ils constituent une sorte de manifeste. Ils font toujours mention de ma situation en tant qu'artiste et en tant qu'être humain, à la tribune du milieu artistique et à la tribune du monde extérieur à l'art. Et en même temps, mes textes constituent une sorte de testament, de témoignage de mes pensées sur l'art, sur la manière dont j'envisage ce qu'est un acteur et ce qu'est un danseur, ce qu'est une scène, ce que veulent dire toutes ces questions qui me préoccupent. Je pense que mes textes se situent entre le testament et le manifeste. S'ils semblent poétiques, c'est peut-être parce que

¹⁵⁴⁰ Théâtre de Gennevilliers dirigé par Pascal Rambert

pour moi chaque mot est presque comme une sculpture. Chaque mot a une grande importance. Je prends chaque mot dans ma bouche et je le goûte avant de l'écrire. Donc tout est très construit. C'est la même chose quand vous lisez mes textes : le rythme, le nombre de fois où tel mot revient... Je pourrais dire que je les conçois comme des installations. Si vous les analysez, vous verrez qu'ils ressemblent toujours à une forme d'écriture kaléidoscopique. Ils contiennent toujours un effet de miroir qui réfléchit les mots et les thèmes abordés.

L.T. : Ceci est très intéressant car la relation entre les mots et les images fait depuis longtemps l'objet de recherches et de débats. Ainsi, selon Wittgenstein, nous pouvons superposer des images mais nous ne pouvons prononcer deux mots en même temps. Georges Braque a déclaré qu'il y a un abîme entre le mot et l'image, et Hugo Ball a affirmé que le mot et l'image ne font qu'un à travers la crucifixion. Selon lui, le Christ et le Verbe incarné se confondent dans l'image ; ainsi les images et le Christ sont crucifiés. Qu'en pensez-vous ? Les mots et les images sont-ils assimilables à une unité ou bien s'opposent-ils nécessairement de par leur nature ?

Jan Fabre : Non, je pense que mes images sont principalement créées pour les mots, et que mes mots sont créés pour les images. Dans ce sens, je suis un artiste belge. Si je songe à ma mère... Elle parlait français, elle était bourgeoise, elle était riche. Elle a traduit pour moi de nombreux poèmes français, et des chansons françaises. Mon père était pauvre, il était communiste, et il m'a familiarisé avec les images, avec les tableaux de Rubens. J'ai réuni ces deux mondes. Je pense que mon travail est une symbiose entre le texte et l'image. C'est en ce sens que je suis véritablement un artiste belge : ce que l'on trouve déjà dans la peinture flamande, c'est qu'il y a toujours du texte. Il y a toujours des mots qui transforment le regard du spectateur. Cela provient également de la manière dont les peintres inscrivaient leur nom et leur nom de famille et donnaient parfois un titre au tableau. Cela s'apparentait à des inscriptions dans les images. Mes textes aussi sont entièrement inscrits dans des images.

LT : Dans votre *Journal de nuit*, à propos du bar du Musée Stedelijk, décoré par Edward Kienholz, vous avez écrit que c'est « un paradis pour artiste ; où l'on peut parler avec les morts »¹⁵⁴¹. Pour vous, le paradis n'est donc pas le jardin d'Eden, mais un lieu de dialogue avec les morts. D'une part je me demandais si votre conception de l'Autre Monde se rapprochait de celle de l'Antiquité grecque, avec les Enfers dans lesquels Champs Elysées, Champs des pleurs, Tartare, etc. sont juxtaposés, synchronisés, et dans lesquels les héros se rendent pour dialoguer avec les morts tel Enée, par opposition à une conception chrétienne qui sépare l'Enfer et le Paradis. Et d'autre part, je me posais la question de savoir si le fait de donner une telle place à ceux qui sont morts en parlant avec eux constituait véritablement pour vous la félicité paradisiaque.

Jan Fabre (*silence ; fermant les yeux*) : Je pense que... quelquefois il est parfois préférable de parler aux morts... parce que les morts ne peuvent pas mentir. Ce que je veux dire, c'est que la plupart du temps, les conversations que j'ai en tant qu'artiste avec des morts ressemblent à celles que j'ai avec des vivants... parce que, premièrement, je vis à un stade postmortem de l'existence... et deuxièmement parce que les vivants... spéculent toujours sur le présent, tandis que les morts spéculent sur le futur. Les morts me tiennent en éveil. Ils me maintiennent en vie. Ils m'aident à aller de l'avant.

LT : Ils vous entourent ?

¹⁵⁴¹ Jan Fabre 2012 : *Journal de nuit*, L'Arche, p. 21

Jan Fabre : Oui ! Quand je vais au Musée Rubens, je parle à Rubens, mais il est mort, n'est-ce pas ?

LT : Oui ! Donc il ne s'agit pas spécifiquement des membres de votre famille ?

Jan Fabre : Si, il s'agit d'eux aussi. Cela fait déjà quatre ans que je parle aux photos de mon père et de ma mère qui sont morts. Oui, heu... oui, je crois en cet état de la mort. Je crois en l'état d'être mort comme faisant partie du cycle de la vie.

LT : Mais cela n'a pas de rapport avec une religion en particulier, n'est ce pas ? Parce qu'à l'occasion de certaines colloques, il m'est arrivé de citer vos propos: « Ma langue n'a rien de cynique, c'est une langue presque moyenâgeuse, j'oserais presque dire une langue religieuse »¹⁵⁴² ; à la suite desquels l'on m'avait demandé : « Que veut dire Jan Fabre? Quelle est sa religion, s'il en a une ? »

Jan Fabre : Je suis athée, grâce à Dieu !

LT : Entendu ! Il s'agit par conséquent d'une religion spécifique que vous avez créée pour vous-même ?

Jan Fabre : Oui... Euh, non ! Je suis croyant. Je crois en la beauté. Je crois. Il me plaît même d'aller à l'église parce que j'aime ces lieux sacrés, ces lieux spirituels qui me rendent contemplatif. Cette contemplation, je peux aussi la vivre dans mon atelier quand je suis seul. Je suis toujours à la recherche de lieux spirituels en un sens, mais pour cela il n'y a pas besoin que ce soit des lieux de culte.

LT : À propos des morts, diriez-vous que si vous leur parlez, ils vous parlent aussi ?

Jan Fabre : Oui, bien sûr ! Ils me parlent, parce qu'ils parlent avec moi à travers leur travail. Ils me parlent, heu... parce qu'il y a comme une profonde racine à l'intérieur, parce qu'il n'y a rien à gagner ou à perdre.

LT : C'est très beau. Dans *Journal de nuit*, vous écrivez : « Peut-être faut-il avoir atteint un certain âge pour pouvoir devenir un jeune artiste ». Où se situe la jeunesse pour vous ?

Jan Fabre : Vous savez, mon père me disait toujours que « la jeunesse est trop belle pour être donnée aux jeunes », que « la jeunesse, il faut la mériter quand on est devenu vieux », et ça je ne l'oublierai jamais. Ça m'a toujours beaucoup plu. (*Il sourit*). Vous comprenez ce que je veux dire ?

LT : Oui, je comprends. Quand vous étiez plus jeune et que vous avez découvert New York, vous êtes allé voir un ballet. Hier soir, ici à Paris, Isabelle Huppert a lu des extraits de votre *Journal de nuit*¹⁵⁴³ : « Un ballet de Balanchine est un déni d'érotisme, c'est ce qui le rend tellement sexy ». Pourriez-vous en dire davantage au sujet de votre réaction face à cette chorégraphie ?

Jan Fabre : Pour moi, à ce moment-là, un monde s'est ouvert. Quand j'étais un jeune homme, je pensais que le ballet était réservé aux homosexuels (*il sourit*) et soudain, j'ai vu sur scène ces femmes d'une beauté incroyable, qui se trouvaient dans une telle maîtrise, dans un tel refus de la sexualité qu'elles étaient extrêmement érotiques. Et j'ai pensé que George Balanchine était un artiste

¹⁵⁴² Jan Fabre 2003, *Conversation avec Ludo Bekkers*, Tandem, p. 31

¹⁵⁴³ 26 novembre 2012, *Isabelle Huppert lit Jan Fabre* au TG2, dirigé par Pascal Rambert, Gennevilliers

plasticien qui travaillait avec les corps dans l'espace, en divisant l'espace, en le découpant, dans son rapport à la temporalité. Alors, pour la première fois de ma vie, j'ai envisagé le travail du chorégraphe comme celui d'un plasticien. Le travail de Balanchine n'est pas seulement un travail sur le mouvement, il s'agit vraiment de la définition de l'espace, de la division de l'espace. C'est un dessin. Il dessine. Il dessine l'espace.

LT : Le dessin est-il en relation avec le toucher ?

Jan Fabre : Non, le dessin se trouve essentiellement en relation avec l'espace et avec le découpage de l'espace. Si je fais ceci, et ensuite cela (*il dessine*), l'espace est complètement différent. Je fais comme ça (*il dessine*) et c'est un autre espace. Pour la danse, c'est pareil. Dessiner, c'est danser avec le poignet. La première fois que j'ai vu Balanchine, il dessinait avec des corps. Et la chorégraphie... la traduction du mot chorégraphie, c'est dessiner au moyen du mouvement – avec une telle clarté et une telle précision, une exactitude, et pas avec des sentiments. Dans le travail de Balanchine, il y a un refus des sentiments, parce que les sentiments ne connaissent pas d'auto-réflexion. Son travail est rempli d'émotion, d'émotions maîtrisées : cela permet de figer l'auto-réflexion. Et c'est pour cette raison qu'il est un grand artiste.

LT : Quand vous dites: « Nombre de mes représentations s'appuient sur une construction symétrique. Tout est doublé »¹⁵⁴⁴, à quelles pièces pensez-vous ? Y a-t-il parmi vos œuvres (d'art ou de théâtre) des pièces qui ne fonctionnent pas sur le mécanisme du paradoxe ?

Jan Fabre : Tout est doublé. Tout est miroir, effet, double. Le jumeau se trouve toujours à l'intérieur. Il est toujours là... Pourquoi ? Peut-être... Peut-être que très tôt j'ai commencé mon travail parce que mon frère est mort - il me ressemblait – et j'ai toujours dialogué avec un mort, une personne invisible, qui n'était pas là. Alors c'est cette idée de l'invisible symétrie ; l'idée de toujours dialoguer dans le travail avec quelque chose qu'on ne voit même pas, mais dont on sait que c'est là, ou que c'est invisible mais que c'est là. Pour moi, c'est très important. Cela a toujours été un point de départ. Créer quelque chose, c'est comme parler à ses amis. La sculpture elle-même, quand elle est finie, ressemble à un ami. Comme cela ressemble à un dialogue, tous mes travaux cherchent le frère disparu.

LT : Par rapport à ce dialogue, en travaillant sur le paradoxe, cherchez-vous également à annihiler les contraires et à construire une œuvre théâtrale totale ? Je pense par exemple à la pièce *Le Pouvoir des folies théâtrales*, qui a recours à la projection de tableaux sophistiqués, remplis de tissus, d'ornements et d'une grande richesse culturelle, contrastant avec la scénographie par ailleurs très simple et dépouillée.

Jan Fabre : *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, qui dure huit heures, s'inscrivait dans une recherche sur les avant-gardes, les performances, les installations, et ce à l'intérieur du *codex*. *Le pouvoir des folies théâtrales* consistait principalement en un dialogue entre les diverses traditions du théâtre, l'histoire du théâtre, la peinture classique, l'architecture classique, puisque la plupart du temps ses représentations ont lieu dans des théâtres à l'italienne, des théâtres classiques avec fauteuils en velours rouge, des dorures, qui relèvent de la tradition. Au fond, tout ce qui est sur la scène dans *Le pouvoir des folies théâtrales* participe d'une sorte de bataille entre le faux et la réalité, tout en faisant comprendre que l'ensemble de cette iconographie et de ces corps présents sur la scène sont issus principalement des peintures classiques. Pour moi, oui, ce dialogue était

¹⁵⁴⁴ Jan Fabre *Le Guerrier de la beauté*, p.194

important.

LT : N'est ce pas également la volonté de créer une œuvre d'art total(e) qui vous anime ici, car c'était le grand rêve de Wagner ?

Jan Fabre : Oui, bien sûr, cela en fait partie, puisque la représentation commence par une question (« 1876 ? »), et que l'actrice ne peut entrer dans l'univers de la scène théâtrale que quand elle mentionne *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner et Bayreuth. Pour moi, Richard Wagner est l'un des premiers artistes. Avant tout, il a inventé le *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale). Mais aussi, il a introduit un élément très important, à savoir le *leitmotiv*, qui est pour lui une manière de construire ses textes et ses compositions. Toute l'œuvre est contenue dans son début ou le prélude de l'ensemble des *leitmotive*, puis ces *leitmotive* se séparent comme des lignes et par la suite il faut parfois quatre ou cinq heures pour les réunir. Wagner a constitué pour moi une source d'inspiration très importante. Bien sûr, il s'agit d'essayer de faire une recherche sur la tradition théâtrale, la peinture classique, le jeu d'acteur classique, tout en confrontant cela avec la vie contemporaine de tous les jours. Donc c'est effectivement grâce à Wagner que ma pièce *Le Pouvoir des folies théâtrales* a pris la forme qu'elle a aujourd'hui.

L.T. : Justement dans *Jan Fabre, Le guerrier de la beauté*, vous affirmez : « Mes représentations théâtrales ont intensifié leur réalité qui se célèbre elle-même dans un sens idéal. Elles ignorent le sentiment et dans ces salles-là c'est précisément le sentiment qui prévaut »¹⁵⁴⁵. Le spectateur est certainement habitué à juger suivant la doxa, suivant le sentiment du Beau, de la juste mesure et du goût. Saint Augustin écrit : « Le spectateur veut de ce spectacle ressentir l'affliction et en cette affliction consiste son plaisir »¹⁵⁴⁶. Au Moyen Âge, les gens étaient habitués à ce type de plaisir, qui consistait à éprouver la cruauté et la compassion tout à la fois. Pour vous, construire vos œuvres en développant une esthétique du paradoxe, serait-ce une manière de répondre à un horizon d'attente du passé sous forme de témoignage ? Ou s'agit-il au contraire d'aller au-delà de cet horizon d'attente dans une perspective contemporaine, en cherchant à atteindre la totalité de l'être, sur la scène et dans le public ?

Jan Fabre : Je travaille avec les émotions et aussi à partir de quelques sentiments. Les émotions sont intéressantes car elles sont toujours auto-réflexives. C'est drôle de parler de cela car je vois le corps, le public... presque comme un corps mort dans lequel j'opère une action magique, comme une ouverture dans les corps, tel un médecin légiste pratiquant une autopsie. J'envisage le public pour ainsi dire comme un corps mort suite à un meurtre. Je dois alors procéder à l'autopsie afin de trouver ce qu'il se passe dans ce corps et peut-être le soigner. Oui, c'est la façon dont je dialogue avec le public. C'est un corps mort dont je dois faire l'autopsie, et à travers cette autopsie, ou bien il meurt davantage ou bien il revient à la vie.

L.T. : Toujours à propos du corps, mais le vôtre cette fois, vous écrivez dans votre *Journal* : « J'ai beaucoup fait la fête [...] J'ai vécu en rupture, mon corps est purifié ». Dans *Phèdre*, Socrate parle des transes corybantiques, rite qui cherche à calmer l'anxiété par la purification ; cette purification qui s'opère à travers la danse et la fête s'oppose à l'ascétisme de l'Epicurisme ou du Pythagorisme par exemple. Par ailleurs, Socrate se définit comme un « amoureux des divisions et des rassemblements ». Vous sentez-vous proche de lui ?

¹⁵⁴⁵ p. 108

¹⁵⁴⁶ Carole TALON-HUGON 2006 : *Avignon, le conflit des héritages*, p. 27

Jan Fabre : Oh, non pas du tout. Je ne peux pas me sentir proche de ces personnes... En ce qui me concerne, le fait par exemple de faire des escapades sexuelles tendant à l'extrême et au déchaînement m'ont parfois permis d'atteindre une sérénité qui s'apparentait à un état spirituel. Quelques fois dans ma vie, faire l'amour, l'acte sexuel en dehors de l'amour, a apporté beaucoup de tendresse dans mon corps. Donc il s'agit d'une sorte de cycle. Un cycle très puissant. Pour moi c'est presque une forme de vie ascétique, ou disons une vie effrénée. Ces deux modes de vie se rejoignent. Parce que par exemple, quand je pratique un sport de manière extrême ou lorsque je combats de manière extrême en pratiquant le kendo, je peux finir par devenir très ascétique. Et avec l'ascétisme, quand je m'astreins réellement à la contemplation, que je m'entraîne en vue d'une sorte d'enrichissement spirituel, il m'arrive de sentir que je deviens extrêmement physique. Donc il s'agit toujours de trouver le juste équilibre entre la pensée et la sensation. Comme je le disais, c'est toujours cette bataille entre... quand je pense je deviens comique, et quand je sens je deviens tragique. Et c'est comme si je devais équilibrer ce mécanisme. Il existe toujours pour un artiste et pour un être humain cette lutte pour trouver cet équilibre dans ce qu'on décrit en tant qu'être humain mais aussi en tant qu'artiste dans son travail. Parfois il est possible d'atteindre cet équilibre par la voie de l'ascétisme et d'autres fois, par une voie contraire. Ainsi parfois, quand je pense beaucoup, je deviens tellement comique que je ris et qu'après je me regarde et je deviens émotionnel puis tragique. Il faut passer par ce stade pour atteindre l'équilibre et évidemment, il est presque impossible de le trouver. Tenter de le faire est un processus d'apprentissage aussi bien tant qu'artiste qu'en tant qu'être humain. Ce processus compte de nombreux obstacles. Ils me font réfléchir et me rendent créatif.

L.T. : Concernant le tragique et la tragédie, dans *Le Temps Emprunté*, vous dites : « Mon théâtre retourne aux origines de la tragédie qui est ancrée dans les rituels dionysiens, quand l'extase et le désir rencontrent la raison ». Votre inspiration serait ainsi proche de celle de Dada qui est en lien à la fois avec la raison et avec le désir. Dans un sens, Dada n'est pas nouveau, il n'est pas moderne, pas plus que la tragédie ne l'est. Quand vos œuvres se trouvent en relation avec ces deux dimensions à la fois, serait-ce une manière d'être dans deux périodes en même temps ?

Jan Fabre : Oui, tout à fait.

L.T. : Puisque nous avons parlé du temps, et du temps dédoublé ou doublement focalisé, parlons à présent de l'espace. Hier soir, Isabelle Huppert a offert une très belle lecture publique de vos textes. Grâce à sa voix et à sa façon de lire, il m'est apparu que votre écriture est proche de celle du poète Ovide, ce qui ne m'avait pas frappée lorsque j'avais lu ses œuvres.

Jan Fabre (*riant, souriant*) : C'est un immense compliment ! (*riant*) Non, non, je ne suis pas si doué, je ne suis pas aussi bon que lui...

L.T. : Je ne sais pas ce que vous en pensez, mais votre pièce *Je suis une tribu*, par l'effet qu'elle produit sur le lecteur et par sa conscience d'écriture me rappelle certains poèmes des *Tristes* d'Ovide. Il a écrit ce recueil alors qu'il était en exil, dans le regret de sa lointaine patrie. On y perçoit une double conscience : celle qui se situe au-dessus de la terre et qui contient une vision panoramique du monde – les sentiments souverains –, et celle de la vie ici-bas englobant une vision détaillée des personnes et de sa situation – les sentiments dégradants. De plus, cette lecture de votre pièce par la comédienne m'a rappelé le Moyen Âge, quand le corps était envisagé comme un microcosme, comme un univers en miniature. Et enfin, parce que *Je suis une tribu* est un hommage à Antonin Artaud en particulier durant son séjour au Mexique, sorte d'exil qui lui a valu l'expérience

des trances – danses à travers lesquelles il a effectué un voyage intérieur au-delà des espaces. Je souhaitais savoir si votre travail passe par des espaces pluriels. En effet, vous allez au-delà du temps dans vos œuvres et je me demandais si vous aviez le sentiment de faire la même chose avec l'espace ?

Jan Fabre : Oui, je pense que oui. C'est un peu comme ce que je vous ai expliqué avec ce papier, n'est-ce pas ? Ce qui est central pour moi, c'est la subdivision de l'espace. Il s'agit de redéfinir l'espace. L'espace est politique, l'espace est philosophique. J'en ai fait l'expérience pour la toute première fois en dessinant. C'est très bon quand on dessine : à chaque fois qu'on ajoute une ligne, l'espace change du tout au tout. C'est une nouvelle dimension. Dessiner est également pour ainsi dire une particule du temps, car c'est une trace de temps. Mais l'espace est quelque chose de politique. J'ai pris conscience de cela quand j'étais jeune, la première fois que j'ai exposé, à Munich, j'avais une vingtaine d'années. Je suis allé dans une brasserie à Munich, et j'ai compris instantanément pourquoi Adolf Hitler avait commencé ici même : parce que l'espace est politique. L'espace devient hypnotique parce qu'en se tenant debout dans une brasserie à Munich, il est possible de s'adresser à deux mille personnes à la fois. Dans un café en Belgique ou à Anvers, on touche cinq personnes. Donc la manière dont l'espace est organisé avec les tables [en long] et les personnes qui y sont assises de part et d'autre a un lien avec le pouvoir, la politique et la philosophie. L'espace entre mes acteurs correspond à un contenu. Par exemple si les acteurs se tiennent comme ceci ou qu'ils se déplacent comme cela (*il montre ses doigts convergents ou divergents*), cela nous dit quelque chose de leur personnalité. S'ils marchent comme ceci (*il montre ses doigts rapprochés*), cela peut vouloir dire qu'ils s'aiment mutuellement davantage. L'espace est très important à tous les niveaux.

L.T. : Pour continuer avec ces deux domaines du temps et de l'espace mais à travers le corps cette fois, dans *Le Temps emprunté*, vous écrivez : « La fin de chaque représentation est un cadavre dont l'âme effectue un voyage dans le corps des spectateurs »¹⁵⁴⁷. Concernant la métempsychose et la métensomatose, pour Platon, c'est le corps qui est fixé à l'âme et non l'inverse. Pensez-vous que c'est le corps qui est « cloué » à l'âme ou qu'à l'inverse, c'est l'âme qui s'attache au corps ?

Jan Fabre : Vous savez ... vous savez Lydie ... je pense à la toute première fois, il y a cinq ans, quand mon père est mort. Je rentrais de Malaisie. Mon père était mort un an auparavant et il était allongé sur la pierre. Il était froid. Je l'embrassais et il était une sculpture. Mon père était devenu une sculpture. Il était froid. J'ai compris que la plupart des sculptures étaient pour ainsi dire des corps morts, sans aucune âme. J'ai senti que l'âme de mon père l'avait quitté. Toute son énergie était sortie et il était devenu une sculpture. C'est cette beauté qu'il y a, je pense, entre les arts plastiques et les arts du théâtre. Pour moi, l'art plastique est une célébration du corps mort et l'art du théâtre une célébration du corps vivant. Et l'un n'est pas meilleur que l'autre, mais c'est le corps vivant qui a l'âme, il a l'énergie à l'intérieur de lui et autour de lui. Les arts plastiques, jamais. Ils ont autre chose. Je crois que les arts plastiques sont des corps morts, en quelque sorte.

L.T. : En revanche Tadeusz Kantor et Heiner Müller¹⁵⁴⁸, eux, relie le théâtre à la mort. Est-ce cela qui vous a rapproché du théâtre ? Pour eux le théâtre et la mort relèvent du même domaine ou vont dans le même sens, n'est-ce pas ?

¹⁵⁴⁷ p. 369

¹⁵⁴⁸ Pour Müller, « l'élément fondamental du théâtre et du drame résiderait dans la métamorphose. La mort serait l'ultime métamorphose et, dans le théâtre, il serait toujours question d'une mort symbolique », H-T. LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 68

Jan Fabre : Oui, mais c'est aussi une célébration de la vie, même lorsqu'on travaille avec la mort. Nombre de mes œuvres plastiques et théâtrales, mon écriture, sont toutes une célébration de la mort. Mais c'est pour cette raison qu'il s'agit d'une incroyable célébration de la vie. C'est par l'acceptation de cette mort, et non pas en la glorifiant, qu'il en est ainsi. Mon travail ne glorifie pas la mort, il est dans l'acceptation de la mort, qui a un champ d'énergie positive dans lequel il y a toujours une part de vie.

L.T. : Oui, comme vous le disiez précédemment, il s'agirait d'une mort qui agit comme une médecine, telle un processus de guérison.

Jan Fabre : Oui, exactement.

L.T. : Ceci est remarquable dans vos productions. Mais vous êtes aussi très intéressé par les sciences. Et le paradoxe peut se trouver en même temps dans la création et la division, comme la production cellulaire qui est aussi dans la création par la division. Si vous adoptez cette comparaison, est-ce la raison pour laquelle vous allez si loin avec le corps dans vos performances, aussi bien du côté de la scène que du public ? Car ses membres peuvent être affectés intérieurement dans leur corps, n'est-ce pas ?

Jan Fabre : Oui, mais c'est parce que je crois fondamentalement à la transmission de l'énergie. Vous pouvez appeler cela « amour ». Car il est avéré que lorsque vous faites quelque chose avec beaucoup de passion, avec beaucoup d'amour, vous aidez toujours les autres, et même vous soignez d'autres personnes. J'ai constaté cela dans ma famille, je crois que je l'ai vu avec des amis : quand vous prenez soin de quelqu'un, cette personne pense que vous le faites dans un sens médical très précis et vous le faites avec beaucoup d'amour, beaucoup de passion, beaucoup d'énergie, de générosité, de temps pour les détails... et de temps. C'est essentiel. La personne guérira beaucoup plus rapidement et vous, vous deviendrez beaucoup plus fort. C'est la même chose avec le théâtre : quand le public sent qu'il y a sur la scène beaucoup d'amour, beaucoup de passion, une profonde sensibilité pour les détails, pour la vie et pour toute chose, cela se transmet au public. Le public en retire beaucoup d'amour, ou même il en reçoit toute l'énergie. Le public peut guérir par ce biais. Parfois vous ressentez cela face à un bon travail. Vous repartez rempli d'énergie, et cela vous donne envie et de penser, de réfléchir, cela donne envie de rester éveillé et de discuter, de travailler. Bien sûr, je crois que c'est quelque chose de tout à fait normal, et qu'aujourd'hui les scientifiques et même les médecins le comprennent : il ne s'agit pas seulement de connaissance empirique.

L.T. : En effet, cela fait partie de la science et également de la spiritualité.

Jan Fabre : Oui, mais les scientifiques commencent seulement à l'accepter. Jusqu'à ces dernières années, cela faisait l'objet d'une dénégation. Les recherches devaient être guidées par une sorte d'approche froide et empirique. Maintenant on a commencé à prouver qu'en utilisant une approche chaleureuse, on peut approfondir bien davantage et aller beaucoup plus loin.

L.T. : Je vous remercie très sincèrement, Jan, pour cet entretien riche et passionnant.

BIBLIOGRAPHIE

THÉÂTRE

- De Ghelderode, Michel. *Théâtre I : Hop Signor ! – Escorial – Sire Halewyn – Mademoiselle Jaïre – Magie Rouge, Fastes d'Enfer*. Paris : Gallimard, 1950.
- _____. *Théâtre II : Le Cavalier bizarre – La Balade du grand macabre – Trois acteurs et un drame... – Christophe Colomb – Les femmes au tombeau – La farce des ténébreux*. Paris : Gallimard, 1952.
- _____. *Théâtre III : Le Pie sur le gibet – Pantagleize – D'un Diable qui prêcha des merveilles – Sortie de L'acteur – L'Ecole des bouffons*. Paris : Gallimard ; 1953
- _____. *Théâtre V : Le Soleil se couche... – Les Aveugles – Barabas – Le Ménage de Caroline – La Mort du docteur Faust – Adrian et Jusemina – Piet Bouteille*. Paris : Gallimard, 1957.
- _____. *Théâtre Oublié : La Mort regarde à la fenêtre — Le Miracle dans le Faubourg — Têtes de bois — Vénus Inachevée, Transfiguration dans un cirque — Celui qui vendait de la corde de pendu — La couronne de fer blanc — Le voleur d'étoile — Le voleur d'étoile*. Paris : Champion, 2004 (1957).
- _____. *Hop Signor ! Série théâtrale*. Bruxelles : Les Cahiers du Journal des Poètes, 1935, exemplaire 234.

CONTES, PORTRAITS

- De Ghelderode, Michel. *Mes statues*. Paris : Le Cri, 2001.
- _____. *Sortilèges*. Paris : Gallimard, 2008.

ÉTUDES CRITIQUES : OUVRAGES ET ARTICLES

- Ben Hammou, Oufrid. « Ghelderode et Maeterlinck ». In *Lettres ou ne pas lettres : Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Eds. Jan Herman, Lieven Tack, Koenraad Geldorf. Louvain : Presse universitaires de Louvain, 2001.
- Beyen, Roland. *Ghelderode*. Paris : Seghers Théâtre, 1974.
- _____. *Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Bruxelles : Palais des Académies, 1971.
- _____. « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode ». In *Les Lettres Romanes*, tome 24, Louvain, 1970, pp. 34-72 et pp. 132-167, dédié à Robert Guiette.
- _____. « Le Rayonnement mondial du théâtre de Michel de Ghelderode ». In *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, pp. 11-22.
- Blancart-Cassou Jacqueline. « L'activité créatrice de Michel de Ghelderode : Les métamorphoses du Cavalier Bizarre ». In *Théâtre et Création*. Paris : Honoré Champion, 1994
- _____. *Le Conteur. Un merveilleux jadis, un amer aujourd'hui*, (discours prononcé le 28 novembre 1998 au Palais des Académies à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur). Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

- _____. « La Mort casquée ». In *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, pp. 159-170.
- _____. « Introduction ». In Michel de Ghelderode, *Théâtre Oublié*. Paris : Champion, 2000.
- _____. « L'ivresse et la soif dans le théâtre de Michel de Ghelderode ». In *Revue d'histoire du théâtre*, n° 1, 2000, pp. 63-76.
- _____. *Le Rire de Michel de Ghelderode*. Paris : Klincksieck, 1987.
- Bosquet, Alain, Michel de Ghelderode. « Le théâtre ce miroir magique ». In *Arts, Lettres, Spectacles*, n°12, 15 mars 1956, p. 4.
- Deberdt-Malaquais, Elisabeth. *La quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Paris : Editions universitaires, 1967.
- Ensor, James. « Pour Michel de Ghelderode. Hommage du peintre des masques et de la mer », in *La Nervie*, nos VII-VIII, 1932, Emile Lecomte, Bruxelles/Braine-le-Comte/Paris, p. 6.
- Guérin, Jeanyves. *Le théâtre en France de 1914 à 1950*. Paris : Champion, 2007.
- _____. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*. Paris : Champion, 2005.
- _____. « La Mise de la scène en abyme, l'état-spectacle et le theatrum mundi ». In *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, pp. 51-62.
- Humpers, Jean-Paul. *La passion Ghelderode*, Bruxelles : Association Internationale Michel de Ghelderode : Le cri, 2012.
- Jean, Francis. « Un auteur belge conquiert Paris avec des pièces vieilles de trente ans ». In *Le Théâtre dans le monde*, avril.-juin 1950, p. 42.
- Kesteman, Emile. « Dans le feu et le sang... », in *Bulletin de liaison de la Fondation internationale Michel de Ghelderode*, n° 4, 2^e trimestre 2000, Bruxelles, pp. 36-38.
- Lysoe, Eric. « Le Grand Macabre ou le dés-astre des pères », in *Ponti Ponts*, n° 4, 2004, pp. 139-148.
- Malachy, Thérèse. « Michel de Ghelderode et la mort », in *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : Nizet, 1982.
- Ost, Isabelle. « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 21 août 2013. URL : <http://textyles.revues.org/772>
- Praxinou, Nele. « Ghelderode, la farce et le rapport au public ». In *Etudes Théâtrales* 14, 1998.
- Reybaz, André. *Têtes d'affiche*. Paris : La Table Ronde, 1975, pp.62-63.
- Stevo, Jean. « Analyse spectrale de Michel de Ghelderode ». In *Les Cahiers de la Biloque* (numéro spécial consacré à Ghelderode), 10^e année, n° 5, septembre-octobre 1960, Gand, pp. 199-202, (fac-similé).
- _____. *Office des ténèbres pour Michel de Ghelderode*. Bruxelles : André De Rache 1972.
- Tonelli, France. « Michel de Ghelderode : Le rite et le mythe au Théâtre ». In *L'Esthétique de la cruauté : Etude des Implications esthétiques du "Théâtre de la Cruauté" d'Antonin Artaud*. Paris : Nizet, 1972, pp.97-108.
- Toran, lydie. « L'hybridité du théâtre ghelderodien : de la minorité identitaire à la scène internationale ». In Madelena Gonzalez and Hélène Laplace-Claverie (eds), *Minority Theater on the Global Stage*. Cambridge : Cambridge Scholar Publishing, 2012, pp. 10-116.
- Trépanier, Estelle. « L'Espagne dans le théâtre de Michel de Ghelderode ». In *Revue d'Histoire du théâtre*, 1987, second trimestre, pp. 219-242.
- Trousson, Raymond. « Michel de Ghelderode, humaniste européen ». In *Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 13-17.

- Valogne, Catherine. « Michel de Ghelderode et ses interprètes : Lettres de Ghelderode ». In *Revue de la société d'histoire du théâtre* II, 1962.
- Vandegans, André. « Les sources plastiques d'Escorial » in *Revue d'histoire du théâtre* I, 1967.
- Vandromme, Pol. *Michel de Ghelderode*. Paris : Éditions Universitaires, 1963.
- _____. *Michel de Ghelderode, La Flandre espagnole*. Lausanne : L'Âge d'homme, 2001.
- Weiss Aureliu, *Le monde théâtral de Michel de Ghelderode*. Paris : Librairie 73, 1966.

ASSOCIATION INTERNATIONALE MICHEL DE GHELDERODE

- *Cahier Ghelderode : Petit Ghelderode Illustré*. n° 4, vol. 1, 2011 éd. Lansman.
- *La Farce de la mort qui faillit trépasser, 1924-1925* : Autorisation à demander : Fondation Toone c/o Maison des Arts, 147, chaussée de Haecht – 1030 Bruxelles
- *Le Bruit de la couleur*. Extrait de *The Self-conscious Stage in Modern, French Drama*. New York : Columbia University, 1958. Traduit de l'anglais par Isabelle Fronsée in *Marginales* n° 112-113, numéro spécial Ghelderode, Bruxelles, Mai 1967, pp.98-102 - S.A.B.A.M 75-77 rue d'Alon – 1040 Bruxelles
- *Le Papegay : Où vit le théâtre ?* n° 25, 3e trimestre 2007, éd. Jean-Paul Humpers.
- *Le Papegay : Prix triennal*. n° 31, 1er trimestre 2009, éd. Jean-Paul Humpers.
- *Le Papegay : De la poésie au théâtre*. n° 35, 1er trimestre 2010, éd. Jean-Paul Humpers.
- *Le Papegay : Du patrimoine*. n° 37, 3e trimestre 2010, éd. Jean-Paul Humpers.
- *Le Papegay : Un Escorial en Poitou*. n° 38, 4e trimestre 2010, éd. Jean-Paul Humpers.
- *Le Papegay : Une Nouvelle notice*. n° 39, 1er trimestre 2011, éd. Jean-Paul Humpers.
- *Le Papegay : Les ombres du commandeurs*. n° 40, 2e trimestre 2011, éd. J-Paul Humpers.

ARTICLES INTERNET

- Beyen, Roland. « Michel de Ghelderode et l'Académie ». <www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/beyen040498.pdf>. 04.04.98.
- Bloch, Marc. « GHELDERODE MICHEL DE - (1898-1962) ». In *Encyclopædia Universalis*. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-de-ghelderode>>. 24.03.13.
- Fondation des amis de Ghelderode. « biographie et œuvres ». <http://www.ghelderode.be/site_000008.htm>. Jan.2009
- Ost, Isabelle. « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles*, 24 | 2004. <<http://textyles.revues.org/772>>. 21.08.13.
- Pop-Curseu, Stefana. « Sorcières et sorcellerie dans le théâtre de Michel de Ghelderode ». In *Studia universitatis Babeş-Bolyai – Studia Dramatica*. 2007. <<http://www.ceeol.com>>. 30.09.2010.
- Wetterwald, Sabine. « Fiche d'Histoire de l'Art n°2 - 'La Pie sur le gibet', Pieter Bruegel l'Ancien (1527/28-1569) ». 2005. <http://www.convivialiteenflandre.org/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=77>. 26.01.12.

FILMOGRAPHIE, DOCUMENTS AUDIO

- De Coster, Bernard. *Sortie de l'acteur*. Bruxelles : Théâtre Royal du Parc, 1982.
- De Ghelderode, Michel. *La Balade du Grand Macabre* (enregistrement). Mise en scène de Bernard De Coster, Théâtre Royal du Parc, Bruxelles, 1992 (2 h 32).
- De Heusch, Luc et Jean Raine. *Petit Ghelderode illustré : volume I* (DVD). Cahier Ghelderode n°4, Association internationale des amis de Ghelderode. Bruxelles : Editions Lansman, Bruxelles, 2011.
- Ferrari, Piero. *Escuriale*. Bologna : Teatro Apperto - Teatro Dehon, 2006.
- Géal, José. *La Nativité*. Toone VII, RTBF, 1989.
- _____. *La Passion*. Toone VII, RTBF, 1986.
- Humpers, Jean-Paul. *Ses statues* (maquette). Fondation internationale Michel de Ghelderode, d'après *Mes statues* (inédit), 1995 (8 min 12).
- Iglésis, Roger et Alain Trutat. *Images et Visions d'un solitaire* (entretiens). RTF, Paris, 1951. Publiés en 1956 sous le titre *Les Entretiens d'Ostende*, copie RTB, Bruxelles, 1965, (4 h 54).
- Marguier, Florence. « La Danse du Fol contre la Mort - Michel de Ghelderode ». France Culture, *Les Mardis du Théâtre*, Yvonne Taquet et Gérard-Henri Durand (producteurs), 31.3.87 (1 h 15 min).
- Shank, Stephen. *Mademoiselle Jaire*. Bruxelles : Théâtre Royal du Parc, 1998.

Jan Fabre

THÉÂTRE

- Fabre, Jan. *Théâtre écrit avec un « K » est un matou flamand* + DVD. Paris : L'Arche, 2009 (1980).
- _____. *C'était du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* + DVD. Paris : L'Arche, 2009 (1982).
- _____. *Le pouvoir des folies théâtrales* + DVD. Paris : L'Arche, 2009 (1984).
- _____. *Cinq pièces : Elle était et elle est, même – L'interview qui meurt... – Qui exprime ma pensée... – Falsification telle quelle, infalsifiée – L'Empereur de la perte*. Paris : L'Arche, 1994.
- _____. *Quatre pièces : Le Marchand de sel et la mouche – Mon corps, mon gentil corps, dis-moi... – L'Ange de la mort – Une femme normale-à-en-mourir*. Paris : L'Arche, 2000.
- _____. *Deux pièces : Je suis sang – Etant donné*. Paris : L'Arche, 2001.
- _____. *Trois pièces : Le Palais à 4 heures du matin..., AG. – Paysage prométhéen – Perroquets et cobayes*. Paris : L'Arche, 2003.
- _____. *Cinq pièces : L'Histoire des larmes – L'Empereur de la perte – Le Roi du plagiat – Une tribu, voilà ce que je suis – Je suis une erreur*. Paris : L'Arche, 2005.
- _____. *Deux pièces : Requiem pour une métamorphose – Another Sleepy dusty delta day*. Paris : L'Arche, 2008.
- _____. *Le serviteur de la beauté – La sage-femme – We need Heros*. Paris : L'Arche, 2011.

- _____. *Drugs kept me Alive – Simon, gangster de l'art*. Paris : L'Arche, 2012.
- _____. *Tragedy of a friendship*. Anvers: Vlaamse Opera / Troubleyn: 2012-2013.

ŒUVRES AUTOBIOGRAPHIQUES

- Fabre, Jan. *Je marche pendant 7 jours et 7 nuits*. Paris : Editions Jannink, 2002.
- _____. *Journal de nuit*. Paris, L'Arche, 2012.

ENTRETIENS, ÉTUDES CRITIQUES, ARTICLES

- Arfara, Akaterini. *Pour une convergence des arts plastiques et scéniques des années soixante à aujourd'hui*. Thèse de doctorat soutenue le 29 juin 2006, sous la direction de Philippe Dagen et de Georges Banu, Paris I.
- Bekkers, Ludo et Jan Fabre. *Conversation avec Ludo Bekkers*. Gerpinnes : Edition Tandem, 2005.
- Boato, Giulio. *Jan Fabre, La réalité de la fiction, entre théâtre et performance*. Thèse de master inédite, sous la direction de Luk Van Den Dries, 2012.
- Coulibeuf, Pierre, Jan Fabre et Bart Verschaffel. *Les Guerriers de la beauté*. Crisnée : Yellow now, 2003.
- Danto, Isabelle. *L'Ange anatomique*. Théâtres n°15 – juil-août 2004, pp.35-36.
- Drouhet, Geneviève. *Transgression : un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2002)*. Paris : Cercle d'art, 2004.
- _____. « Je suis sang : transgression des interdits et profanation ». In *Alternatives Théâtrales* 85-86, 2005, p.90.
- Hertmans, Stefan. *L'Ange de la métamorphose : sur l'œuvre de Jan Fabre*. Paris : L'Arche, 2003.
- Hrvatin, Emil. *Jan Fabre : La discipline du chaos, le chaos de la discipline, Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre*. Paris : Armand Colin, 1994.
- Kamper, Dieter. *Jan Fabre ou l'art de l'impossible*. Strasbourg : La Chaufferie, 1999.
- De Greef Hugo et Hoet Jan. *Jan Fabre Le guerrier de la beauté (entretiens)*. Paris : L'Arche, 1994.
- Ferré Sylvie et Dominique Frétard. *Jan Fabre : Sanguis / Mantis : Une performance*. Paris : L'Arche, 2001.
- Saute, Barbara. *Le Manteau d'Arlequin : le mélange des arts dans l'œuvre de Jan Fabre*. Mémoire de Master d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 2004.
- Van den Dries, Luk. *Corpus Jan Fabre*. Paris : L'Arche, 2005.
- _____. *Conférence autour de l'œuvre théâtrale de Jan Fabre*. 22 septembre 2011, Flux Laboratory, Genève, 2011.
- _____. « La signification et la fonction de la dramaturgie dans l'œuvre théâtrale de Jan Fabre ». In *Jan Fabre, esthétique du paradoxe : actes du colloque international d'Avignon, 12-13 mai 2011*. Paris : L'Harmattan, 2013.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- Fabre, Jan. *Art kept me out of jail*. Paris : Dilecta Editions, 2010.
- _____. *For Intérieur*. Arles : Actes Sud, 2005.

- _____. *Le temps emprunté*. Arles : Actes Sud, 2007.
- _____. *Umbraculum : un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler*. Arles : Actes Sud, 2001.
- _____ et Germano Celant. *Jan Fabre, Stigmata : actions & performances 1976-2013*. Milano : Skira, 2014.
- _____, Giacinto Di Pietrantonio et Katerina Koskina. *Pietas*. Louvain : BAI, 2012.
- _____, Jo Coucke, Barbara De Coninck. *Jan Fabre - gisants : hommage à E. C. Crosby et K. Z. Lorenz*. Paris : Galerie Daniel Templon, 2013.
- _____, Lóránd Hegyi et Jo Coucke. *Jan Fabre, les années de l'heure bleue : dessins et sculptures, 1977-1992*. Cinisello Balsamo : Silvana Editoriale ; Saint-Étienne : Musée d'art moderne, 2012.
- _____, Marie-Laure Bernadac, Paul Huvenne, et Eckhard Schneider. *Jan Fabre au Louvre 2008 : L'Ange de la métamorphose*. Paris, Gallimard, 2008.
- _____, Stefan Hertmans, et Evert van Straaten. *Jan Fabre Hortus Corpus*. Rotterdam : NAI Publishers, 2011.
- Maes, Franck. *Jan Fabre : à la recherche d'Utopia, sculptures & installations, 1977-2005*. Genève : Bärtschi-Salomon, 2006.

ARTICLES INTERNET

- *Jan Fabre, un portrait* : http://www.festival-avignon.com/index.php?r=39&artiste_id=1 – juil. 2009
- Anterrieu, Julie. « Entretien Pierre Coulibeuf ». *FilmdeCulte*, 19 juillet 2003. <<http://archive.filmdeculte.com/entretien/coulibeuf3.php>>.
- Bechet, Gilles. « Je suis un mouvement à moi tout seul ». *Le Soir*, 7 mars 2009. <http://archives.lesoir.be/-titre-je-suis-un-mouvement-a-moi-tout-seul-titre-_t-20090303-00LZG6.html>.
- Claustrioux, J.J. *Présentation de Monsieur Jan Fabre par le Professeur J.J. Claustrioux*. 5 mars 2010. <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/81685/1/Article%20_J.Fabre.pdf> .
- Duplat, Guy. *Le Festival Via invite les nouveaux monstres et les nouveaux créateurs*. *La Libre*, 19 février 2009. <<http://www.lalibre.be/culture/arts-visuels/article/483056/le-festival-via-invite-les-nouveaux-monstres-et-les-nouveaux-createurs.html>>.
- _____. *Le Grand Requiem de Fabre*. *La Libre*. 28 août 2007. <<http://www.lalibre.be/culture/scenes/article/366695/le-grand-requiem-de-fabre.html>> 28. 08.07.
- Vanhaesebrouck, Karel. « Towards a theatrical narratology ». *Image & Narrative*, n°9, October 2004 <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm>>.

FILMOGRAPHIE

- *Performing Arts, Visual Arts, Centertainment* Angelos Troubleyn. 2001
- Coulibeuf, Pierre. *Les Guerriers de la beauté*. 2002
- _____. *Doctor Fabre Will Cure you*. 2013.
- Fabre, Jan. *Art Kept me out of Jail. Homage to Jacques Mesrine*. 2009.

- _____. *Requiem für ein Metamorphosis*. La Compagnie des Indes/ Troubleyn: 2008.
- Jan Fabre – Der Wolkenvermesser. ARTE 2003.
- Mosselmans, Rita. *A Royal Commission Jan Fabre*. 2002
- Interview, Saida Portela Labo 21. Lyon, 2003

Ouvrages Généraux

ANTONIN ARTAUD

- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.
- Bouthors-Paillaut, Catherine. *Antonin Artaud l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*. Genève : Librairie Droz, 1999.
- Grossman, Evelyne. *Antonin Artaud, un insurgé du corps*. Paris : Découverte Gallimard Littérature, 2006.
- Le Clézio, Jean-Marie. *Le Rêve mexicain*. Paris : NRF essais Gallimard, 1988.
- Vidieu, Francine 2001. *Lecture de l'imaginaire, les dernières œuvres de Antonin Artaud : la fabrique du corps-écriture*. Paris : Lettres Modernes Minard, 2001.
- Virmaux Alain et Odette. *Antonin Artaud, Qui êtes vous?* Paris : La Manufacture, 1986.

THÉÂTRE : HISTOIRE DU THÉÂTRE, ESSAIS, LEXIQUE

- Barthes, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Essais Point, 2002.
- Bauchard Franck, « Le théâtre entre sanctuarisation de l'espace du livre et mutation de l'écrit ». In Matthieu Mével, *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*. Montpellier : L'Entretiens, 2013, p.115.
- Benjamin, Walter. *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.
- Bertrand, Michel et Laplace-Claverie, Hélène. *Classicisme et Modernité du Théâtre des XXe et XXI siècles*. Presses Universitaires de Provence, : 2014.
- Biet, Christian et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, 2006.
- Bismuth, Hervé. *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIX siècle*. Paris : Champion, 2005.
- Brasseur Patrice et Madelena Gonzalez. *Théâtre des minorités, Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Brecht, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 2000.
- _____. *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1970.
- Brook, Peter. *Espace vide : Ecrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 2001.
- Castellucci, Romeo. *Conversation pour le festival d'Avignon*. Paris : P.O.L, 2008
- Chapelan, Mihaela. « La vraie naissance de la didascalie dans la littérature française ». In *Synergies Algérie* n° 10 , 2010, pp. 45-52.
- Craig, Gordon Edward. *De L'art du théâtre (1911)*, trad. C. Pedotti. Belfort : Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.
- Corvin, Michel. *Le théâtre nouveau en France*. Paris : PUF, 1995.
- Couton, Georges. *Richelieu et le théâtre*. Lyon : Presse universitaire de Lyon, 1986.

- Diderot, Denis. *Entretiens sur le fils naturel*, G-Flammarion, 1981.
 - _____. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : G-Flammarion, 1981.
 - Didier, Jean-Jacques. *L'Esprit stylistique du mot d'esprit dans le théâtre de Musset*. Amsterdam : Robopi BV, 1992.
 - Dupont, Florence. *Aristote le vampire du théâtre occidental*. Paris : Aubier, 2007.
 - Esposito, Edouardo. *Autour du texte théâtral, Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 2009.
 - Féral, Josette. *Theatre Research International* Volume 33 : Issue 03 October 2008.
 - _____. *Théorie et pratique du théâtre*, Paris : L'Entretemps, 2011.
 - Gaudin, Claude. *La Marionnette et son théâtre : le Théâtre de Kleist et sa postérité*. Rennes : Presse universitaire de Rennes, 2007.
 - Gonzalez Madelena et Hélène Laplace-Claverie. *Minority theater on stage, challenging paradigms from the margins*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2012.
 - Grésillon, Almuth. *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS, 2010.
 - Hubert, Marie-Claude. *Histoire de la scène occidentale*. Paris : Armand Colin, 2011.
 - _____. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998.
 - _____. *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Paris : Champion, 2008.
 - Jomaron, Jacquelin de. *Le Théâtre en France 1, Du Moyen Age à 1789*. Paris : Armand Colin, 1989.
 - _____. *Le Théâtre en France 2 : de la Révolution à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1988.
 - Laplace-Claverie, Hélène. *Modernes féeries - Le théâtre du XXe siècle entre réenchantement et désenchantement*. Paris : Champion, 2007
 - Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002.
 - Leleu-Merviel, Sylvie. « Scénario littéraire, partition scénique ou programma dramatique : Où va le théâtre ». In Matthieu Mével, *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*. Montpellier : L'Entretemps, 2013.
 - Kleist, Heinrich von. *Sur le théâtre de marionnettes*. Paris : Sillage, 2010.
 - Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris : A. Colin, 2010.
 - Pignarre, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, 1995.
 - Qilvie, Mei. « La scène italienne des années 2010 ». In Carole Guidicelli. *Surmarionnettes et mannequins*. Lavérune : L'Entretemps, 2013.
 - Ranzini, Paola. *Sur la définition de « citation-performance » (Chambat-Houillon). Des scènes-tableaux (XVIIIe siècle) aux poses plastiques de Keller et ses imitateurs (XIXe siècle)*. Paris : Eyrolle, 2013, p. 138.
 - Rolland, Romain. *Le théâtre du peuple*. Paris : Complexe, 2003.
 - Sarrazac, Jean-Pierre. *Lexique du drame contemporain*. Belval : Circé, 2005.
 - Serreau, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris : Gallimard, 1966.
 - Steiner, Georges. *La mort de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1993.
 - Surgers, Anne. *Et que dit le silence*. Paris : Presses de la Sorbonne, 2007, p.178.
 - _____. *Scénographies du théâtre occidental* 2è éd , Paris, Armand colin, 2000.
- Talon-Hugon, Carole. « Avignon 2005, Le conflit des héritages ». *Du Théâtre*, hors-série n°16, juin 2006, p. 3.

PERFORMANCE

- Bial, Henry. *The Performance Studies Reader*. New York : Routledge, 2007.
- Carlson, Marvin. *Performance - a critical introduction*. New York : Routledge, 2004.

- Cuir, Raphaël and Eric Mangion. *Performing Art: Life of the Archive and Topicality*. Villa Arson Nice, Les Presses du réel, 2014.
- Fabre, Jan. *Sanguis Mantis : une performance*. Paris : L'Arche, 2003.
- Goldberg, Roselee. *La performance du futurisme à nos jours*. Paris : Thames et Hudson, 2012.
- Schechner, Richard. *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois : Editions théâtrales, 2008.

MYTHES, HISTOIRE, MOYEN-ÂGE, RENAISSANCE

- Accarie, Maurice. *Théâtre, littérature et société au Moyen Age*. Nice : Serre Editeur, 2004.
- Bakhtine, Mikail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1982.
- Barthelemy, Dominique. *Chevaliers et miracles, la violence et le sacré dans le sacré dans le sacré dans la société féodale*. Paris : Armand Colin, 2004
- Bistagne, Florence. « Citations et renvois antiques dans le Secretum de Pétrarque ». In *Les Cahiers d'Etudes Italiennes : Filigrana*, Presses Universitaires de Grenoble, 2005.
- Detienne, Marcel. *Dionysos mis à mort*. Paris : Gallimard, 1998.
- Eliade, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, 1959.
- _____. *La Nostalgie des origines*, Gallimard, 1971.
- _____. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.
- _____. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
- Fritz, Jean-Marie. *Paysages sonores du moyen Age, le versant épistémologique*. Paris : Champion, 2001.
- Harbison, Craig. *La Renaissance dans les Pays du Nord*. Paris : Flammarion, 1995.
- Herbin, Jean-Charles. *Image et mémoire du Hainaut médiéval*. Valenciennes : Presse Universitaire de Valenciennes, Belles Lettres, 2004.
- Héritier, Jean. *La sève de l'homme, de l'Age d'or de la saignée aux début de l'hématologie*. Paris : Denoël, 1987.
- Jacquart, Jacqueline. *Le Milieu médical en France du XIIIe au XVe siècle*. Paris : Champion, 1981.
- Jacquart, Danielle. *La médecine médiévale dans le cadre parisien*. Paris : Fayard, 1998.
- Laerce, Diogène. *Vies et doctrines des philosophes illustres*. Paris : Le Livre de poche, 1999.
- Luedtke, Hélène. *Les croyances religieuses au Moyen Age, d'après les pièces du théâtre sérieux des XII, XIII et XIV siècle*. Genève : Slatkine Reprints, 1977.
- Maranini, Anna. *Guérir ou mourir: petites notes sur le poison de l'amour (et sur le Properce de Béroalde)*, n. 7 - Atti/Actes Eros Pharmakon, 2007.
- Mazouer, Charles. *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris : Sedes, 1998.
- Raynaud, Christiane. *La Violence au Moyen Age XIIIe-XVe siècle*. Paris : Le Léopard d'or, 1-90.
- Rigaux, Dominique. « Les représentations médiévales de Saint Sébastien ». MSH de Montpellier, conférence du 26.10.12
- Sournia, Jean-Jacques, *Histoire de la médecine*. Paris : La Découverte, 1997.
- Suétone, *La vie des douze César*, Paris, Gallimard, 1975, LXXXVIII.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les grecs, Etudes de psychologie historique*, Paris ; La Découverte, 1996.
- _____ et Pierre Vidal-Naquet. *Mythes et tragédies en Grèce Antique*. Paris : La Découverte, 1995.

ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE, ESTHÉTIQUE ET ARTS VISUELS

- Arasse, Daniel. *On n'y voit rien*. Paris : Folio Essais, 2012.
- Beacham, C. R., M. De Michelis, M. Dreier, G. Giertz, J. Gubler, et J. Zutter. *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*. Lausanne : Payot Lausann, 1992.
- Berger, John. *Ways of seeing*. London : Penguin, 2008.
- Conan, Michel. *Théorie du paysage en France*. Seyssel : Champ Vallon, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Gallimard, 2007.
- _____. *Ouvrir Venus : Nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 1999.
- _____, Jean-François Dusigne. *Du théâtre d'Art à l'art du théâtre*. Paris : Editions théâtrales, 1997.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Le baroque, profondeur de l'apparence*. Bordeaux : Presse Universitaire de Bordeaux, 1993.
- Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre au XVIIIe siècle*. Paris : PUF, 1998.
- Haquette Jean-Louis et Emmanuelle Hanin. *La scène comme tableau*. Poitiers : La Licorne, - FR Langues et littérature, 2004.
- Huisman, Denis. *L'esthétique*. Paris : PUF, 1994.
- Jean, Jean-Claude et Pierre Rodrigo. *Puissances de l'image*. Dijon : Presses universitaires de Dijon, 2007.
- Lyotard, Jean-François. *Les transformateurs Duchamp*. Paris : Galilée, 1977.
- May, Roland. *Greuze et les salonniers de son temps*, « Actes du colloque Diderot et Greuze », Clermont-Ferrand, Adosa, 1986.
- Moncond D'Huy, Dominique et François Noudlemann. *Scène et image*. Poitiers : La Licorne, UFR Langues et Littérature, 2000.
- Naugrette, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. Paris : Nathan, 2001.
- Peyre, Henri. « Romantisme ». In *Encyclopedia Universalis*. Paris : Encyclopedia Universalis, 1996.
- Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La fabrique, 2003.
- _____. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
- Rossion, Laurent. *Un langage pictural ? Le Massacre des innocents, selon Breughel ou Maeterlinck* / p.143-144.
<<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/rossion.pdf>>.
- Santayana, Georges. *Le sentiment de la beauté*. Pau : Presse Universitaire de Pau, 2002.
- Talon-Hugon, Carole. *Goût et dégoût, l'art peut-il tout montrer ?* Rodez : Editions Jacqueline Chambon, 2003.
- _____. *L'esthétique*. Paris : PUF, 2008.

FILMOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Boutang, Pierre-André, Benoît Chantrevet et Annie Chevallay. *René Girard, La Violence et le sacré*. Montparnasse, 2006.
- _____ et Claire Parnet. *Deleuze, l'abécédaire*. 1996.
- Fargier, Jean-Paul. *Bill Viola- Expérience de l'infini*. MatFilm , 2013.
- Holbein. *Les ambassadeurs- Rendez-vous avec la mort*. Canal éducatif, 2011
- Gaunmitz, Michael. *Paul Klee : le silence de l'ange*. Arte, 2005.
- Jaubert, Alain. *Les mystère sacrés*. Montparnasse Production, 2007.

- _____. *Le Temps en spirale*. 1995.
- _____. *Lumière , Lignes, formes, couleurs*, Paris, Montparnasse, 2005
- Kassile, Yann. *Par quoi viennent nos forces*. 2006.
- Lévy-Kuentz, François. *Yves Klein, La révolution bleue*. 2007.
- Majewski, Lech. *Le moulin et la croix*. Universcience, 2010.
- Mordillatt, Gérard et José Prieur. *La véritable histoire d'Artaud le momo*. 1993.
- Mangolte, Babet. *Marina Abramovic- 7 easy pieces*. Microcinema, 2010
- Pellicer, Raynal. *Suivez l'artiste - Petite histoire des œuvres*. 2004-2005.
- Renaudineau, Bertrand, de Silva Emmanuel. *Albrecht Dürer, Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Paris, Gallix . 2009.
- Fathy, Saafa. *D'ailleurs Derrida*. Montparnasse, 2000.
- Reussner, Caroline. *Paul Ricœur– Philosophe de tous les dialogues*. Montparnasse, 2007.
- Riedelsheimer, Thomas. *Rivers and Tides : Andy Goldworthy et l'œuvre du temps*. 2001.
- Vecchiet, Jean-Michel. *Vies et morts d'Andy Warhol*. 2005.

BELGIQUE

- Bitsch, Marie-Thérèse. *Histoire de la Belgique, de l'Antiquité à nos jours*. Bruxelles : Complexe, 2004.
- De Coster, Michel. *Les enjeux des conflits linguistiques, Le français à l'épreuve des modèles belges, suisse et canadien*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Dayez- Burgeon Pascal. *Belgique, Nederland, Luxembourg*. Paris : Belin, 1994.
- Dumont, Georges-Henri. *La Belgique*. Paris : PUF, 1991.
- Quevit, Michel. *Flandre-Wallonie, Quelle solidarité ? De la création de l'Etat Belge à l'Europe des Régions*. Bruxelles : Couleur Livres, 2010.

THÉORIE ET PHILOSOPHIE

- Aristote. *La poétique*. Paris : Gallimard, 1990.
- Badiou, Alain avec Nicolas Truong. *Eloge du théâtre*. Paris : Flammarion, 2013.
- Berchasky, Jacques. « Le Dialogisme ». Association française pour la lecture, Actes de Lecture, n°38 (juin 1992).
<http://www.lecture.org/ressources/ecriture/precedents_articles/AL38P60.pdf>. Juil.2013
- Delruelle, Edouard. *Métamorphose du sujet, l'éthique philosophique de Socrate à Foucault*. Bruxelles : De Boeck Université, 2004.
- Dubois, Jean et Françoise Dubois Charlier. *La Dérivation suffixale en français*. Paris : Nathan, 1999.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Dominique Combe, 1992, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur
- Derrida, Jacques. *La Clôture de la représentation*. In *L' Ecriture de la différence* (1967). Paris : Seuil , Coll. Point n.100, 1979.
- _____. « La Pharmacie de Platon ». In Platon, *Phèdre*. Paris : Flammarion, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris : Edition de Minuit, 2006.
- Carole Guidicelli, Carole. *Surmarionnettes et mannequins*. Laverune : L'Entretiens, 2013, quatrième de couverture.

- Diaz-Peterson, Rosendo. *Unamuno: El personaje en busca de su mismo*. Playor, 1975.
- Goetschel, Jacques. « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche ». In *Les études philosophiques* 2/2005 (n° 73), pp. 145-182.
- Habermas, Jürgen. *Sociologie et théorie du langage*. Traduit de l'Allemand par Rainer Rochiltz. Paris : Armand Colin, 1995.
- Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*. Paris : Le Livre de Poche, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Les Editions de Minuit, 1979
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Kristeva, Julia. « Bakhtine. Le mot, le dialogue, le roman ». *Critique*, 239, avril 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Denoël, 1994.
- _____. *Aurore, Les vertus du juge*, Garapon, Allard, Gros, Dalloz, Paris 2008, p.96/ Trad. J. Hervier, Livre II, Aphorisme 133. Paris : Gallimard, 1970, pp. 146-147.
- Papo, Eliane, Didier Bourgain, Jean Peytard. « Littérature et communication en classe de langue, une initiation à l'analyse du discours littéraire ». In *Langues et apprentissage des langues*, éd. H. Besse et E.Papo. Paris : Hatier-Crédif, 1998.
- Platon. *Le Banquet*. Paris : Flammarion, 2007.
- _____. *Cratyle*. Paris : Garnier Flammarion, 1998.
- _____. *La République*. Paris : Garnier-Flammarion, 1996.
- _____. *Timée*. Paris : Flammarion, 1969
- Richard, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Trad. de l'anglais par Michel A. Moos. Arles : Actes Sud, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil, 1990.
- Stanilavskij, Konstantin. *Notes artistiques*. Paris : Circé, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *La fonction dialogique chez Bakhtine*.
- Veyne, Paul. *Foucault sa pensée, sa personne*. Paris : Albin Michel, 2010.

ANIMAUX, INSECTES

- Amat, Jacqueline. *Les animaux familiers dans la Rome antique*. Realia : Les Belles Lettres, 2002.
- Aristote. *Les parties des animaux*. Paris : traduit par P. Louis Les Belles Lettres, 2002.
- Berger, Jhon. *Pourquoi regarder les animaux ?*. Genève : Héros-Limite, 2011.
- Cambefort, Yves. *Le scarabée et les dieux*. Paris : Bouée, 1994.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *Le Bestiaire du Christ*. Paris : Albin Michel V, 1996.
- Fabre, Jean-Henri 2000 : *Souvenirs entomologique. Etudes sur l'instinct et les mœurs des insectes*. Paris : Robert Laffont, 2000.
- Lefèvre, Sylvie. « Polymorphisme et métamorphose » in *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Age*. Paris : Laurence Harf-Lancner Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles n°28, 1985.
- Matthieu-Castellani, Gisèle. « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*. Paris : éditions Place, 1980.
- Ovide. *Les métamorphoses*. Paris : Flammarion.
- Rebold Benton, Janetta. *Bestiaire médiéval*. Paris : Editions Abbeville, 1992.

CORPS

- Bouffard, Michaël ; Perras, Jean-Alexandre ; Wicky, Erika. *Le corps dans l'histoire et les histoires du corps*. Paris : Hermann, 2013.
- Cavaille, Fabien. *Pitié, piété et ironie dans trois tragédies d'Alexandre Hardy, « Corps, sanglants, souffrants et macabres XVI-XVII siècle*. C. Bouteille-Mestier et K. Aukrust, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Chestier, Aurore. *La mise en pièce du corps dans le théâtre contemporain, « Le Corps communicant »*., Paris : Béatrice Galinon- Melenec, L'Harmattan, 2007.
- Corbin, Michel ; Courtine, Jean-Jacques et Vigarello, Georges. *Histoire du corps, De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005.
- Corbin, Michel ; Courtine, Jean-Jacques et Vigarello Georges. *Histoire du corps, De la Revolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Le danseur des solitudes*. Paris : Les éditions de minuit, 2006.
- Féral, Jean. *Un corps dans l'espace : perception et projection. "Théâtre, espace sonore et visuel"*. Surgers : C. Hamon-Siréjols PUL, 2003.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*. Paris : nouvelles éditions Lignes, 2010.
- Le Goff, Jacques et Truong Nicolas. *Une histoire du corps au Moyen Age*. Paris : Liana Levi, Seuil, 2003.
- Leibacher-Ouvrard, Lise. *Du « théâtre de cruauté » à la discipline de la dissection, « Corps, sanglants, souffrants et macabres XVI-XVII siècle »*. C. Bouteille-Mestier et K. Aukrust, Press. Paris, la Sorbonne Nouvelle : sorbonne, 2010.
- Loux, Françoise. *Le corps dans la société traditionnelle*. Paris : Berger-Levrault, 1979.
- Noudelmann, François. *Essai sur le regard*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Novarina, Valère. *Lumières du corps*. Paris : P.O.L 2005.
- Pradier, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux ,1997.
- Van den Dries, Luk 2002: *Critical studies. Bodycheck : relocating the body in contemporary performing arts*. New York: Red Dopy, 2002.
- Van den Dries, Luk. *the pleasure of looking at naked body on stage*. Paris : Fiac, 2012.

MORT ET DANSE MACABRE

- Alexandre-Bidon, Danièle. *La mort au Moyen Age XIII – XVIè siècle*. Paris : Hachette 1998
- Auray-Jonchiere, Pascale. *Mythologie de la mort*. Paris : PUF Sorbonne, 1994.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : seuil, 1914-1984.
- Bayard, Florence. *l'Art du bien mourir, étude sur les arts du bien mourir au Bas Moyen Age à la lumière d'un Ars Moriendi Allemand du XVè siècle*. Paris : PUF de Paris-Sorbonne, 1999.
- Borie, Monique. *Sur la scène du XXè siècle et le défi du dialogue avec les morts*. Genet,
- Casta, Isabelle. *Nouvelles mythologies de la mort*. Paris : Champion, 2007 ;
- Cheng, François. *Cinq méditations sur la mort*. Paris : Albin Michel, 2013.
- Corvisier, André. *Les danses macabres*. Lieu : Que sais-je, PUF, 1998.
- Doudet, Estelle. *La mort écrite, Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Age*. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- Dufour, Valentin Abbé. *La danse macabre d'après les Saints Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484*, Genève : Slatkine , Reprints, 1975.

- Dupouey, Patrick. *La mort*. Paris : Garnier-Flammarion, 2004.
- Emelina, Jean. *Les morts dans les tragédies de Racine*. Paris : Nizet, 1986.
- Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Poche, 1982.
- Giudicelli, Carole *Entre spectres et cadavres Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême* », Université de Rennes 2 : Nathan, 2008.
- Guyénot, Laurent. *La mort féerique*. Paris : nrf, Gallimard, 2011.
- Grazioli, Cristina. *Figures de la mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et d'Oskar Schlemmer, « Surmarionnettes et marionnettes* ». Charleville-Mézières : Carole Guidicelli, L'Entretemps, 2013.
- Hernandez Alvarez, Vicenta. *La Mort dans les chansons de geste, « La mort dans la littérature française du Moyen Age* ». Paris : Jean-François Théfaine, Villers-Côtteret, Ressouvenance, 2013.
- Kantor, Regy. *Vitez – « Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême* ». Université de Rennes 2 : Genet, 2008.
- Kantor, Tadeusz *Le théâtre de la mort, présenté par Denis BABLET, Théâtre XXè siècle*. Paris : Age d'Homme, 2004.
- Lavocat, Françoise et Lecercle, François. *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Ledda Sylvain. *Des feux dans l'ombre, la représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*. Paris : Champion, 2008.
- Maeterlinck, Maurice. *La Mort*. Paris : Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Editeur, 1913.
- Millet, Olivier. « *Faire parler les morts : l'ombre prototypique comme prosopopée* » in *Dramaturgies de l'ombre* ». Rennes : Françoise Lavocat et François Lecercle, PUR, 2004.
- Morin, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Seuil, 1970.
- Vasseur-Legangneux, Patricia. « *Des fantômes épiques aux fantômes tragiques* », in *Dramaturgies de l'ombre*. PUR, 2004.
- Vovelle. Michel. *L'Heure du grand passage, chronique de la mort*. Sorbonne, Paris : Découvertes Gallimard Traditions, 1993.

RELIGION

- Brown, Raymond. *La Mort du Messie, encyclopédie de la Passion du Christ*. Paris : Bayard, 2005
- Gaudalet, Bruno. *Herméneutiques des discours chrétiens sur la mort et l'au-delà, de l'Antiquité à la modernité*, collections études. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2009.
- Giorgi, Rosa. *Le petit livre des Saints*. trad. Par Sylvie Lacroix, Rome : Larousse, 2012.
- *La Bible de Jérusalem*. Paris : Ducerf, 2012
- Leloup, Jean-Yves. *Le Livre des Morts*. Paris : Albin Michel, 1997.
- L. R. Mills. *Le Mystère de Saint Sébastien*. Genève : Droz, 1965.
- Mircéa, Eliade. *Histoire des croyances et des religions*. Paris : Payot, 1978.
- M. Fonta, L. Palet. *Les attributs iconographiques des saints*. Paris : Eyrolle, 2013.
- Plesu, Andrei. *Actualité des Anges*. Paris : Buchet Chastel, 2005.

LITTERATURE

- Angel Ruiz, Miguel. *Les quatre accords toltèques, La voie de la liberté personnelle*. Traduction De l'américain par Olivier Clerc. Paris : Jouvence Poche, 2005.
- Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris : La Table Ronde, 1946.
- Apulée. *L'Ane d'or ou les métamorphoses*. Paris : folio classique ; 1995.
- Berger, John. *D'ici là*. Londres : Edition de l'Olivier Le Seuil, 2006.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. « *François Villon* », Paris : in Encyclopédie Universalis 1996.
- Cheng, François et Rey, Alain. *4 dialogues, Rencontre entre François Cheng et Alain Rey*, Paris : Edition Pierre Varrod, Le Robert, 2002.
- Chrétien de Troyes. *Le conte du Graal*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres Gothiques, 1990.
- Gide, André. *Les Nourritures Terrestres*. Paris : Folio Gallimard, 1980.
- Ovide. *Métamorphoses*. Paris : Flammarion, 1985.
- Rabelais. *Gargantua*. Paris : Gallimard Folio, 1965.
- Rolland, Romain. *L'âme enchantée*. Paris : Le livre de poche, 1968.
- Saluste du Bartas, Guillaume. *La Sepmaine 1581*. Paris : édition Yvonne Bellenger, Société des Textes Français Modernes, 1994.
- Umberto, Eco. *De la littérature*. Paris : Bernard Grasset, 2002.
- Virgile. *L'Enéide*. Traduction Jacques Perret. Paris : Jacques Perret, Gallimard, 1991.

DICTIONNAIRES

- Chevalier, Jean et Alain, Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1982.
- Cocagnac, Maurice. *Les Symboles de la bible*. Paris : Edition Du Cerf, 1993.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse, 1998.
- Di Folco, Philippe. *Dictionnaire de la mort*. Paris : Larousse, 2010.
- A. Rey, historique de la langue. *Dictionnaire historique de la Langue Française*. Paris : Le Robert, 1993.
- Gérard, André-Marie. *Le dictionnaire de la Bible*. Robert Laffont, Bouquin, 1990.
- Guérin, Jeanyves. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXè siècle*. Paris : Champion, 2005.
- Grimal Pierre *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1951
- Julien, Claudia. *Dictionnaire des symboles de la bible*. Paris : Vuibert, 2003.
- Morfaux, Louis-Marie. *Vocabulaire de la philosophie et des Sciences humaines*. Paris : Armand Colin, 1980.
- *Dictionnaire des personnages du Théâtre*. Paris : Bonpiani, 1960.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	p.7
Introduction.....	p.9
Première partie : Littérature de la mort.....	p.19
<u>1 - Le titre et la naissance d'une pièce de théâtre</u>	<u>p.22</u>
1.1 Le titre est-il une finalité justifiée par la création de l'œuvre théâtrale ?.....	p.23
1.2 Le titre a-t-il aussi une vocation « administrative » dans la mesure où il constitue l'identité d'une pièce de théâtre ?.....	p.24
1.3 Les titres de Ghelderode.....	p.25
1.3.1 <i>La mort regarde à la fenêtre</i>	p.25
1.3.2 <i>Le Cavalier Bizarre</i>	p.26
1.3.3 <i>La balade du Grand macabre</i>	p.27
1.3.4 <i>Trois acteurs et un drame et Sortie de l'acteur</i>	p.28
1.4 Les titres de Fabre.....	p.30
1.4.1 <i>Another Sleepy dusty Delta Day</i>	p.31
1.4.2 <i>L'Ange de la mort</i>	p.33
1.4.3 <i>Je suis sang, conte de fées médiéval</i>	p.34
1.4.4 <i>L'histoire des larmes</i>	p.37
1.4.5 <i>Requiem für eine Metamorphose</i>	p.38
1.5 Ce que l'étude des titres reflète.....	p.41
<u>2- Vue d'ensemble sur l'écriture des deux auteurs.....</u>	<u>p.44</u>
2.1 Considérations sur le fonctionnement de la production fabrienne.....	p.44
2.2 Aperçu du contexte historique des pièces de Ghelderode.....	p.45
2.3 Contexte biographique et influences littéraires des deux écrivains.....	p.46
<u>3- Les figures de la mort ou la mort dans tous ses états.....</u>	<u>p.48</u>
3.1 Considérations sur les figures de la mort.....	p.48

3.2 Les figures majeures de la mort.....	p.49
3.2.1 Le chevalier.....	p.49
Le chevalier, ses attributs et ses multiples visages. Le chevalier et l'Ange sont-ils dans tous les cas des guerriers de même nature ?.....	p.50
3.2.2 Les armes du chevalier et de l'Ange.....	p.51
3.2.3 Les Anges et les Saints.....	p.55
3.2.4 Figure anthropomorphe de la mort	p.58
Le visage social de la mort est-il nécessairement éthique ? Correspond-il à des critères de la morale ou à un aspect social de la mort ?	p.60
3.3 Les figures mineures.....	p.63
3.3.1 Visions féeriques de la mort : Les ombres et les fantômes.....	p.64
3.4 Les figures symboliques.....	p.70
3.4.1 Les figures hybrides et métamorphosées.....	p.70
3.4.2 Le hibou.....	p.73
3.4.3 Le chien.....	p.74
3.5 Synthèse des figures sous forme de tableau.....	p.77
3.5.1 Commentaires du tableau	p.79
<u>4- Analyse des microstructures</u>	p.81
4.1 Etude lexicale et morphosyntaxique : 'manifestation minimale' de la mort.....	p.81
4.1.1 L'utilisation des adjectifs.....	p.82
4.1.2 Les substantifs.....	p.84
4.1.3 Quelques remarques sur les adverbes et les verbes utilisés par Ghelderode et Jan Fabre.....	p.89
4.1.4 L'utilisation des pronoms et déterminants cache-t-elle une mort du sujet ?.....	p.90
4.2 Sur le plan syntaxique.....	p.94
4.2.1 Des phrases tronquées, elliptiques, averbales.....	p.95
4.2.2 Propositions négatives/ affirmatives.....	p.97
4.2.3 La parataxe et l'interrogative.....	p.98
4.2.4 Les propositions centrées sur un infinitif.....	p.99

4.3 Figures de style.....	p.101
4.3.1 Accumulations et répétitions.....	p.102
4.3.2 Les métaphores.....	p.106
4.3.3 Antithèse et opposition.....	p.108
4.3.4 Chiasmes et symétrie.....	p.110
<u>5- Les macrostructures.....</u>	<u>p.112</u>
5.1 Des structures dramatiques aux structures narratives.....	p.113
5.1.1 Le dialogue et le drame : théâtre dramatique chez Ghelderode – Le dialogue ou le drame : théâtre postdramatique chez Jan Fabre.....	p.114
5.1.2 Le dialogue, le monologue et l'épique dans le théâtre postdramatique.....	p.118
5.1.3 La fonction dialogique du texte au delà du dialogue lui-même.....	p.123
5.2 Procédés d'écriture et esthétique littéraire.....	p.125
5.2.1 L'effet de miroir dans l'écriture de Jan Fabre	p.126
5.2.2 La citation : le cas de <i>Je suis sang</i>	p.132
Les citations et leurs écho.....	p.133
L'esthétique médiévale des citations par le religieux et le littéraire : entre le respect de la tradition et la transgression.....	p.135
5.2.3 La mise en abîme et la métathéâtralité chez Ghelderode.....	p.138
5.3 Tableau récapitulatif des instances en dialogue.....	p.146
5.3.1 Commentaires du tableau.....	p.149
5.4 Les genres théâtraux.....	p.149

Deuxième partie : Dramaturgie de la mort.....

<u>1- Définitions : « dramaturgie » et « dramaturge ».....</u>	<u>p.164</u>
<u>2- Les entités théâtrales sont-elles toujours destinées à la scène ?.....</u>	<u>p.167</u>
2.1 Les personnages de la mort.....	p.168
2.1.1 Comment se différencie manifestement le personnage de la figure ?.....	p.168
2.1.2 Y a-t-il une <i>mimesis</i> du personnage de la mort ?.....	p.171
2.2 Les personnages représentant la mort.....	p.173

2.2.1 Nékrozotar.....	p.173
- Présentation générale du personnage.....	p.174
- Les questions théologiques convoquées par le personnage de Nékrozotar sont-elles d'inspiration chrétiennes, païennes ou autre?.....	p.176
- Le Grand Macabre, personnage de la littérature fantastique ?.....	p.180
- Un danseur de la mort aux origines archaïques.....	p.181
- Le personnage de Nékrozotar dans une structure du tragique ?.....	p.183
2.2.2 L'Ange de la mort est-il un personnage ?.....	p.186
- Présentation de l'œuvre.....	p.186
- La video : image de l'Ange de la mort ou de la vie ?.....	p.187
- La danse, entre un contexte lointain de création et une chorégraphie contemporaine: sources médiévales et séduction diabolique.....	p.189
- Le saxophoniste est le démon.....	p.190
- Une dramaturgie textuelle ?.....	p.191
- Personnage ou acteur de la mort ?.....	p.192
2.2.3 Comment définir et observer un performeur de la mort ?.....	p.194
- Conclusions sur les personnages de la mort.....	p.196
2.3 Les personnages « vivant la mort » : sont-ils morts ou meurent-ils en scène ?.....	p.197
2.3.1 Les morts en scène dans un contexte historique – Les deux auteurs flamands sont-ils influencés par la tradition dans la composition de leurs personnages morts ?.....	p.198
2.3.2 Les personnages de Jan Fabre meurent-ils de façon symbolique.....	p.203
- Les personnages dont la mort est « minorée » : une dramaturgie de l'apparence ?.....	p.203
- Le Chinois condamné à mort.....	p.207
2.3.3 Les personnages morts chez Ghelderode : sont-ils trop nombreux ?.....	p.212
- Les morts « simples » (La Grand Macabre, le Bébé, L'auteur, Faust).....	p.212
- Les morts complexes.....	p.215
- Blandine Jaïre.....	p.216
La Genèse du personnage se situe dans une ville flamande, autour d'une morte-vivante, tel que Michel de Ghelderode le raconte lui-même.....	p.217
Motifs religieux de la résurrection ou métaphysique de la transmigration des âmes ?.....	p.218
- Renatus : personnage du théâtre dans le théâtre ou personnage porte parole de Ghelderode ?	p.220
- Conclusions sur les personnages morts en scène et sur scène.....	p.228

3 - L'espace - S'il existe un espace de la mort, comment le découper ?	p.230
3.1 Quels sont les lieux de représentations des pièces de Ghelderode ?.....	p.232
3.1.1 Ses pièces en général.....	p.232
3.1.2 Pièces du corpus.....	p.234
3.2 L'espace de la mort chez Jan Fabre.....	p.237
3.2.1 Lieux où ses pièces sont jouées.....	p.237
3.2.2 Interprétations des espaces théâtraux.....	p.238
3.3 Quels sont les lieux de la mort dans les pièces des auteurs ? Des lieux dramaturgiques ghelderodiens aux lieux a-dramatiques fabriens.....	p.240
3.3.1- Des lieux dramaturgiques.....	p.240
- le lit et la chambre.....	p.241
- l'hospice.....	p.242
3.3.2 Lieu a dramatique.....	p.243
- le pont.....	p.244
3.4 Un lieu géographique peut-il être en connivence avec la mort ?.....	p.246
3.4.1 Géographie de la mort chez Jan Fabre.....	p.247
3.4.2 La mort dans les lieux géographiques chez Ghelderode.....	p.249
3.5 Lieux symboliques et utopiques.....	p.252
3.5.1 Lieux symboliques ou esthétiques ?.....	p.252
3.5.2 L'art théâtral en tant que lieu de la mort, à travers la nuit, les ombres et le théâtre lui- même.....	p.255
<u>4 Les temps de la mort</u>	p.261
4.1 Aperçus historique et théorique du temps théâtral. Les œuvres des dramaturges flamands sont-elles situées dans des théories de la temporalité ?.....	p.262
4.2 Les temps historiques :Moyen Âge, Renaissance, période contemporaine.....	p.266
4.2.1 Le Moyen Âge Mystique ou scientifique.....	p.267
4.2.2 La Renaissance.....	p.269
4.2.3 La période contemporaine.....	p.270
4.3 Les temps cycliques sont-ils ceux de la répétition ?.....	p.272

4.3.1 Le temps de la vie limité par la mort est-il soumis au cycle de la terre en parallèle à un cycle temporel du corps ?.....	p.273
4.3.2 Le temps idéal pour mourir ou la bonne mort liée au temps de la mort chez Ghelderode?.....	p.277
4.4 Le temps du quotidien peut-il être celui du présent ? Un aperçu des différentes unités du temps chez les deux auteurs : heures, journées, mois, saisons, années, siècles.....	p.278
4.4.1 Les heures et les journées.....	p.278
4.4.2 Les mois et les saisons.....	p.279
4.4.3 Le temps qui passe et les êtres qui passent.....	p.280
4.4.4 Les années, les périodes historiques et le corps qui passent.....	p.281
4.4.5 La mort dans les siècles : passent-ils ou sont-ils perçus tels des éléments scénographiques ?.....	p.281
4.5 Le temps de la nuit.....	p.282
4.6 Temps prophétique et fin des temps	p.284

Troisième partie : Esthétique de la mort..... p.291

<u>1 – Esthétique, définitions.....</u>	p.294
<u>2- Le double et la mort.....</u>	p.295
2.1 Le corps peut-il être double?.....	p.297
2.1.1 Corps de pierre (gisant/ statue/ cadavre) s'oppose-t-il au corps de chair ?.....	p.297
2.1.2 Que reflète le corps de chair dans <i>Mon corps, mon gentil corps, dis-moi... ?</i>	p.301
- L'omniprésence du regard.....	p.301
Regard découpé et découpant les parties du corps qui s'y reflètent.....	p.302
Pouvoir et contre-pouvoir du voyeurisme.....	p.303
Regard du corps/ sur le corps.....	p.306
2.1.3 Corps plastique ou art plastique ?.....	p.308
2.1.4 Le mannequin, la marionnette ont-il un corps ? S'opposent-ils au corps animés de l'acteur ?.....	p.311
2.2 Maladie/ santé : sont-elles des divisions pour le corps ?.....	p.320

2.2.1 De quoi souffrent les personnages malades chez Ghelderode ?.....	p.320
2.2.2 Les médecins chez Ghelderode : personnages de comédie farcesque ou bourreaux de mystère ?.....	p.321
2.2.3 Santé/maladie chez Jan Fabre : théâtre antique/ théâtre contemporain.....	p.324

3- les auteurs et la peinture: un prolongement du double entre théâtre et tableau ou un élan vers la mort universelle à travers le corps mystique?.....

3.1 Figures iconographiques de la mort.....	p.329
3.1.1 Le cas de Saint Sébastien dans <i>Je suis sang</i>	p.331
- Qui est Saint Sébastien.....	p.332
La légende du saint d'après les sources littéraires et religieuses.....	p.332
Les représentations du saint	p.334
- Processus créatif : du postdramatique à la rhétorique du visuel.....	p.337
L'insertion de la citation dans l'esthétique postdramatique.....	p.338
Cadrage visuel ou perspective transformée ?.....	p.338
Le monologue, le chœur et son miroir.....	p.340
La rhétorique en tant que « moyen » scénographique.....	p.341
- Pourquoi la citation-performance est-elle intégrée à la pièce ?.....	p.343
La peste dans l'iconographie, et dans les représentations de son protecteur Sébastien.....	p.344
La peste : maladie effective ou actuelle, maladie allégorique ou théâtrale.....	p.345
Le double et la métamorphose sous les effets du temps et de l'espace.....	p.346
3.1.2 <i>Le Pouvoir des folies théâtrales</i> , une pièce verrouillée ?.....	p.347
- Une pièce nourrie par l'histoire du théâtre, du tableau théâtral du XVIII ^e siècle à l'ère postdramatique.....	p.349
L'importance des arts plastiques : l'héritage de Duchamp.....	p.353
- L'analyse des citations picturales.....	p.354
- La dimension symbolique : date et nombre au service d'une totalité en cours de construction	p.360
3.1.3 Ecriture picturale et théâtre iconographique chez les deux poètes : y a-t-il un double langage dans l'image et le mot ?.....	p.362
- Les relations entre la peinture (peintres et tableaux) et le théâtre (écriture, scénographie) chez Michel de Ghelderode et chez Jan Fabre.....	p.364
- Michel de Ghelderode auteur dramatique, postdramatique ou les deux?.....	p.366

- Les fragments iconographiques dans la littérature de Ghelderode définissent-ils un théâtre plastique ou une 'écriture visuelle' ?.....	p.369
<u>4- La mort mystique ou le corps universel : pour ou contre le double ?.....</u>	<u>p.374</u>
4.1 Œuf et Orphisme chez Ghelderode : Quelle esthétique de la mort se dessine à travers ces archaïsmes ?.....	p.374
4.2 Croyances controversées et corps mystique : une esthétique christologique ?.....	p.376
4.2.1 La nudité : entre pureté et orgie.....	p.377
4.2.2 Fragment ou symbolique liturgique.....	p.378
- Le nombre trois, le chevalier, le rocher, le sang.....	p.378
Conclusion.....	p.383
Annexes.....	p.389
Bibliographie.....	p.419
Table des matières.....	p.437

Résumé

La théâtralité de la mort chez les deux artistes flamands Michel de Ghelderode et Jan Fabre est basée sur un corpus de textes. Découpée en trois domaines constitutifs du théâtre - littérature, dramaturgie, esthétique - l'objectif de ma recherche est centré sur un dialogue entre un art dramatique et un art postdramatique, de façon à confronter ou confondre certains éléments des deux champs théâtraux à travers la théâtralité de la mort. Le domaine littéraire explore le discours des deux auteurs, depuis le titre de leurs œuvres jusqu'à leurs genres, en passant par les micro et les macrostructures du texte, montrant que la littérature de la mort se reconnaît aussi bien à la forme qu'aux motifs de l'écriture. Les renversements carnavalesques propres aux pièces des écrivains en dépit de leurs différences fondamentales se retrouvent dans le domaine dramaturgique. Il se concentre sur des personnages, des espaces et des temps de la mort en faisant ressortir ce qui relève du jeu dramatique et du jeu performatif. La notion du double, dans le champ de l'esthétique, est étudiée à partir du corps et à partir du processus créatif des deux poètes; le miroir du tableau sur le théâtre est une constante de ce travail. Enfin, la notion duale est opposée à l'universel que représente la figure christique, porteuse du grotesque par la résurrection. Malgré les coupures entre les diverses formes d'expressions artistiques, pour Jan Fabre il y a continuité entre un langage visuel et un langage textuel, telle une continuité entre vie et mort.

Abstract

The theatricality of death at both Flemish artists Michel de Ghelderode and Jan Fabre is based on a corpus of texts. Divided into three constituent fields of theater - literature, dramaturgy, aesthetic - the objective of my research is focused on a dialogue between a dramatic and a post-dramatic art, in order to confront or confuse some theatrical elements of both fields through theatricality death. The literary part explores the linguistics of the authors texts, from the title of their works to their genres, including the micro and macrostructures, showing that the literature of death is as well in the shape as in the motives of the writing. The carnivalesc reversals particular to the writers' plays in spite of their fundamental differences is found in the dramaturgy field. It focuses on characters, spaces and times of death by highlighting what is dramatic play and performative play. The concept of double in the aesthetics part, is observed through the body and the creative process of the poets; the mirror of the painting on theater is a constant in these works. Finally the double is opposed to the universal that the christik figure represents, carrier the grotesc by the resurrection. If there are gaps between the various forms of artistic expressions, for Jan Fabre there is continuance between a visual language and a textual language, such continuity between life and death.

Mots-clés

mort	- dramaturgie
théâtralité	- corps/ performance
littérature/ lingusitique	- grotesque
dramatique/ postdramatique	- esthétique/ art flamand

