

Le *Grand Macabre* ou le dés-astre des pères

ÉRIC LYSØE

If the Sun and Moon should ever doubt,
They'd immediately go out.
William Blake, *Auguries of Innocence*

Que le théâtre de Ghelderode s'intéresse aux corps célestes, nombre de pièces en témoignent. Régies par des lois fabuleuses, étoiles ou planètes y possèdent souvent une signification néfaste et annoncent de ce fait les plus terribles épiphanies. Si la Lune, « dispens[e] une lumière morte »¹, le soleil lui-même se laisse généralement saisir aux dernières heures du soir, à l'instant crépusculaire où son éclat devient néfaste. Ce ne sont certes là que des clichés, mais ceux-ci suffisent à introduire le spectateur au sein d'un univers décadent, dont les tonalités proviennent en droite ligne du fantastique. Ghelderode emprunte volontiers de la sorte ses images astronomiques aux contes ou encore aux poèmes d'Edgar A. Poe. Fernand d'Abcaude, par exemple, se souvient visiblement d'« Ulalume »² à l'instant d'imaginer son évaporation dernière :

Fluide et désincarné, je m'élèverai vers une planète de mon âme connue, 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 ruines³.

Comme dans les *Histoires extraordinaires* d'ailleurs⁴, certains mouvements astronomiques entraînent eux aussi les pires catastrophes. Si l'intrigue de *Pantagleize* tourne au désastre, c'est sans doute parce qu'elle s'organise autour d'une éclipse dont l'effet immédiat est de donner le branle à la révolution. De même, dans *La Balade du Grand Macabre*, le monde entier est menacé de disparaître avec le passage d'une comète venue baigner le paysage de sa lumière sanglante.

Plus que d'autres toutefois, cette dernière pièce mérite qu'on s'y attarde tant elle recourt à des formes variées de discours – astronomique, astrologique, voire hermétique – pour mieux masquer le vide autour duquel elle se constitue. Ce qu'annonce sa mauvaise étoile équivaut en effet à une défaillance insupportable : incapables de se constituer en lignée, partant de s'inscrire dans l'Histoire, les hommes se trouvent brusquement confrontés à l'éclipse des pères. Et c'est l'angoisse que suscite ce troublant *dés-astre* qui confère sans doute à la pièce une grande partie de sa saveur.

Une astronomie symbolique

L'auteur n'a jamais caché que sa « Farce pour rhétoriciens » constituait une « suite d'images symbolico-satiriques »⁵. Non seulement il emprunte aux emblèmes les mieux codifiés ou les plus abscons⁶, mais encore, évoquant le « sempiternel théâtre du monde » (p. 44), il inscrit résolument sa pièce dans le prolongement du *Gran Teatro del Mundo*. Dans son *auto sacramental*, Calderón mettait en scène le trajet de sept personnages allégoriques depuis le berceau jusqu'à la tombe. En levant le rideau sur le même caveau symbolique, Ghelderode semble laisser entendre que les protagonistes du *Grand Macabre* incarnent eux aussi des principes plus ou moins abstraits. Un an

1. Toutes les références seront empruntées à l'édition en six volumes du *Théâtre* de Ghelderode (Paris, Gallimard, 1950-1982). On se contentera d'indiquer en note la toison et la page (ici, *Sortie de l'acteur*, *Théâtre*, III, p. 241). Pour *La Balade du Grand Macabre* (*Théâtre*, tome II), les indications de pages seront données entre parenthèses dans le corps même du texte.
2. L'auteur aura lu le poème dans la célèbre traduction de MALLARME ou encore dans celle de Gabriel MOUREY, acquise au plus tard en 1922 (voir Roland BEYEN, « Les Goûts littéraires de M. de Ghelderode, *Les Lettres romanes*, tome XXIV, n°1, 1970, p. 64).
3. *La Farce des ténébreux*, *Théâtre*, II, p. 223.
4. Voir, entre autres, les premières lignes d'« Ombre », l'un des contes de Poe qui, dans la traduction de Baudelaire, inspira le plus profondément le dramaturge belge : « ... nous touchions au retour de cette sept cent quatre-vingt-quatorzième année, où, à l'entrée du Bélier, la planète Jupiter fait sa conjonction avec le rouge anneau du terrible Saturne » (E. A. POE, *Contes. Essais. Poèmes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 196).
5. Lettre à Prosper DE TROYER en date du 3 décembre 1935 et citée par Roland BEYEN, *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971, p. 165.
6. Voir les allusions au « style héraldique » (p. 70) ou à l'« allégorie » (p. 34). Parlant souvent par antiphrase, Porprenaz interroge Nekrozotar en ces termes, à propos de sa faux : « Pas un emblème, je gage ? » (p. 43). « Que cache cette symbolique ? » (p. 121) demande quant à lui Videbolle lorsqu'il entend le Grand Macabre invoquer l'Esprit du hareng saur...

avant de rédiger sa farce, il avait d'ailleurs composé le texte d'un « divertissement inspiré d'une ancienne tapisserie »⁷ qui, pour mettre en scène paons et licornes, empruntait visiblement la forme du théâtre allégorique. Or cette tendre pochade utilisait déjà le fatidique tombeau de la *Balade*. Mieux encore, elle faisait explicitement appel à deux de ses futurs protagonistes, dont les noms correspondaient au titre même de l'ouvrage : *Adrian et Jusemina*.

Avec le *Grand Macabre* toutefois, c'est sur l'astronomie que se fonde la symbolique et, parallèlement, toute la dynamique de l'intrigue. L'œuvre s'ouvre et se ferme sur une double référence à l'ordre céleste. Au lever de rideau résonne en coulisses la voix de Porprenaz, proclamant que « les Sages et les Fous marchent sur la Planète », sous le regard de Dieu, « immobile dans sa Barbe d'or » (p. 31). La fin de la pièce fait, elle, résonner un véritable hymne à l'astre du jour. Nekrozotar voit de « la lumière [...] partout » (p. 126), puis Goulave lance aux soudards cet ordre sans équivoque : « Sonnez vers le soleil » (p. 127). Or, loin de s'en tenir à ces deux motifs, Ghelderode en développe largement la trame. Son prince s'affiche d'emblée comme un fou, puis comme un sage marchant sur un globe. L'un des attributs royaux que lui imposent ses ministres est en effet « une boule bleue constellée d'argent » (p. 63)⁸ sur laquelle il s'efforce d'évoluer. La première fois, l'exercice tourne à son désavantage : il s'effondre comme « tombent les dynasties » (p. 66). La seconde tentative est moins décevante. Même si le jeune monarque, surpris par Videbolle, finit là encore par choir, il affirme malgré tout son pouvoir sur le monde, bien décidé qu'il est à faire « montre [de ses] talents (p. 82). « Vêtu d'un maillot collant en fils d'or » (p. 64), il se présente d'ailleurs comme une sorte d'avatar grotesque de l'astre-roi, du Roi Soleil.

Parallèlement, la sonnerie finale répond aux appels qui, dans la première partie de la pièce, font retentir à *sept reprises*, sur le modèle des trompettes de l'Apocalypse, les notes funèbres du *Dies iræ*⁹. Par ce biais, l'explicit permet de saisir l'un des dynamismes fondamentaux de l'ouvrage : le processus ambigu qui assure le passage du mythe eschatologique à la simple farce. Harangué sous le nom d'Éternel au début de la pièce, Dieu ne disparaît pas tout à fait à la fin. Mais ce n'est plus qu'un principe caché¹⁰ dont le caractère solaire se trouve pris en charge par un substitut nettement plus « démocratique ». Le dernier tableau s'ouvre en effet comme le premier sur la voix enivrée de Porprenaz résonnant depuis les coulisses. Mais alors qu'au début de son aventure, l'ivrogne célébrait la Barbe dorée du Père, il glorifie désormais un Soleil bien embourgeoisé :

Fifres d'oiseaux trillent matin
L'araignée file son chagrin
Monsieur Phœbus est en chemin (p. 114).

D'autant plus céleste qu'il est « belge » – *mannekenpiss* et bambochard –, l'intempérant chanteur s'apparente lui-même à cet Apollon prosaïque :

Déjà l'ivrogne est en chemin
Il pisse sur le paysage
Le plus soûl est le plus divin (*ibid.*) !

Si le gai buveur se trouve ainsi sublimé sur le mode de la *zwanze* bruxelloise, Nekrozotar connaît, lui, une évolution inverse. Dissimulé dans un arbre, le triste sire est tout d'abord confondu avec Dieu. Porprenaz qui, en le faisant bientôt choir, se convainc de l'avoir tué, s'accuse aussitôt de « déicide » (p. 38). Mais le dernier tableau montre le Grand Macabre sous les traits d'une idole décatie, chantant une lumière d'autant plus révolutionnaire qu'elle est fille de la vérité¹¹ et d'une liberté « plus précieuse que le soleil » (p. 126). *La Balade* n'est donc pas simplement l'histoire d'une mystification. C'est une farce autour de la mort du divin Père. Et c'est ce qui explique sans doute le symbole ambigu du hareng saur dont Nekrozotar entend faire la manifestation de l'Esprit Saint en lui attribuant l'inspiration qui l'a fait quitter Salivaine. Ghelderode lui-même a commenté cette image. La rapprochant du flamand *slaphanger*, « qui pend mollement », il en fait l'emblème

7. *Théâtre*, V, p. 287.

8. À l'image du Cosmos, de la Terre ou plus simplement de Breugellande, « pays d'or et d'azur » (p. 78, 82, 107 et 125).

9. Voir p. 45, 46, 53, 56, 63, 78 et 80.

10. Porprenaz lance ainsi au début du sixième tableau : « Louons [...] le Très-Lointain, le Très-Invisible, le Très-Impassible. (*Vers le ciel.*) Éternel, en ton honneur ! » (p. 115).

11. « Le soleil monte et la vérité », clame ainsi Goulave, p. 122.

de l'impuissance¹². L'explication toutefois demeure insuffisante. Car le propos, avant tout iconoclaste, consiste ici à associer une célèbre mystification poétique à l'un des symboles les plus connus de la chrétienté. Dans son « Hareng saur », Charles Cros conte une histoire vide de sens, véritable pied de nez aux amateurs de mystères. Son poisson dérisoire ne « veut » rien dire. Qu'il devienne chez Ghelderode le substitut de l'Esprit Saint n'en a que plus de portée : depuis l'âge des catacombes, l'acronyme ΙΧΘΥΣ – « poisson » en grec – signifie : Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτῆρ, Jésus-Christ, fils de dieu sauveur. On comprend qu'au terme de la pièce, Adrian lance à sa maîtresse : « Une trace restera de nous et rien ne saurait être bâti de plus éternel et fier et audacieux que cette chair au parfum de cendres » (p. 127). C'est bien de façon très prosaïque que l'Éternel désormais se fait chair¹³.

Le modèle astrologique

L'astronomie, toutefois, ne fait pas que vider les cieux de leur contenu judéo-chrétien. Elle impose son modèle à l'ensemble du personnel dramatique et semble développer l'une des singularités d'*Adrian et Jusemina*. Cet acte dramatique, dont on a pu voir qu'il annonçait *La Balade*, présente la particularité de mettre en scène une comète sous l'apparence d'une actrice en voiles froufrouants. Dans le *Grand Macabre*, de façon analogue, Ghelderode semble prendre au sens propre l'expression « corps astral » pour élaborer ses personnages à partir de véritables *patrons* planétaires.

Certains protagonistes sont ainsi explicitement identifiés à des astres. Videbolle porte un nom qui l'apparente à cette « stupide boule » (p. 88) qu'est la Terre. Porprenaz, autre « boule solitaire » (p. 34), interpelle le globe terrestre comme son semblable¹⁴ et évoque ses déplacements comme autant de mouvements célestes : « Que de courbes ! Ça, vit-on jamais un astre avancer en ligne droite ? Je suis astral, mon nez illumine de nuit, et de jour les abeilles s'y reposent » (p. 33). Jusemina, de même, est pour son amant pareille à « l'astre ou la lampe » (p. 32). Il n'est pas jusqu'à Salivaine qui ne rêve de confondre sa destinée avec celle d'un corps céleste : « Que ne suis-je étoile et n'ai-je le nom de Vénus ! se lamente-t-elle. Les planètes en tourneraient folles » (p. 54). Ce faisant toutefois, la mégère ne fait pas que se référer à quelque météore anonyme ; elle se réclame d'un astre tutélaire dont elle va s'employer par la suite à développer les attributs mythologiques¹⁵. N'est-elle pas d'ailleurs, de par son nom, Salive (de) haine vaine sans doute, mais encore sale Vén(us), lascive et perverse ?

Pareilles références au panthéon gréco-romain permettent également de préciser le caractère de Nekrozotar. Sorti d'un tombeau à porte noire et orné d'un sablier, le bonhomme est évidemment un « dieu ou quelque chose de l'espèce » (p. 39) : Saturne, prince du Temps et du Trépas. On peut certes reconnaître en lui, outre la camarde faucheuse, banale incarnation de la mort, une créature des enfers. Pour emprunter les allures de l'ange déchu¹⁶ ou du démoniaque « homme en rouge » (p. 96), il est Lucifer en personne, le porteur de lumière. Mais c'est précisément par ce biais qu'il se rapproche de Salivaine dont la divine protectrice est, elle aussi, photophore : « ο φασφορος ». Loin d'en ignorer la teneur, Ghelderode joue de cette épithète classique pour faire de la paire que forment Nekrozotar et Salivaine le versant démoniaque d'un couple divin : Vulcain et Vénus. Si toutefois son *Grand Macabre* s'apparente plutôt à Saturne, c'est parce que la tradition confond volontiers le forgeron boiteux avec le moissonneur céleste. Plusieurs emblèmes alchimiques font des deux divinités des principes complémentaires¹⁷, voire identiques¹⁸. Prolongeant cette tradition, Porprenaz, dès le début de la pièce, peint Nekrozotar en « divin podagre » (p. 35) et plus tard

12. Voir Roland BEYEN, *Michel de Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974, p. 75-76.

13. À maintes reprises de la sorte les images de la religion se trouvent contredites ou même tournées en ridicule : ici Videbolle s'exclame entre deux hoquets « Consummatum est » (p. 97) ; là, flanqué de Nekrozotar et de Porprenaz, il s'en va rejoindre le « poupon » (p. 70) Goulave, guidé par la comète tel un nouveau roi mage...

14. « Ô Terre, tu es une sphère et j'en suis une autre ; nous voici panse à panse. Je te salue, Terre débonnaire, qui trimballes tant de merveilles et moi-même ! » (p. 34).

15. Voir, par exemple, le rêve durant lequel elle s'en va implorer la protection de la déesse (p. 59).

16. Il se qualifie d'« archange obscur » (p. 120) et Porprenaz voit en lui un « vieil archange » (p. 91).

17. Voir, par exemple, Johann Daniel MYLIUS, *Philosophia reformata*, Francfort, Lucas Jennis, 1622.

18. Voir Michael MAIER, *Symbola aureae mensae*, Francfort, Lucas Jennis, 1617, ou Hermann PETERS, *Aus pharmazeutischer Vorzeit in Bild und Wort*, Berlin, Springer, 2 vol., 1886-1889.

s'emploie à l'expédier dans la « noire gueule du souterrain » (p. 101). Transformant la cave infernale où somnole Salivaine en forge chthonienne, il montre à quel point évoquer Vulcain n'est pour lui qu'une autre façon de représenter Saturne. « Grand échalas », Nekrozotar est donc aussi « grand justicier [...], grand moissonneur » (p. 44) : il est le double du héros agriculteur de l'âge d'or, mais aussi une incarnation de la planète que la tradition a érigée en astre du droit. Le surnom de Grand Macabre renvoie peut-être d'ailleurs à l'appellation de « Grand Maléfique » que l'astrologie traditionnelle confère à la lointaine sœur de la Terre. À l'instant de forger ce sobriquet, Porprenaz commence en tout cas par définir le personnage comme « quelqu'un de considérable et de trop peu considéré » (p. 44). Or qu'est-ce que « con-sidérer », sinon observer des con-stellations, étudier les modalités selon lesquelles un astre forme avec d'autres un ensemble : *cum sideribus*. C'est bien sur cette étymologie que joue Salivaine lorsqu'elle voit son astronome d'époux « sidéré par les astres », « comme les poules devant un objet brillant » (p. 54). Pour autant l'identification demeure incertaine et Nekrozotar peut jouer explicitement de nos doutes. Mimant le moissonneur « fauchant à grands coups », il interroge Porprenaz – et le spectateur – en ces termes : « Ce geste, ce geste ?... Le geste dernier, le geste absolu ; le plus souverain geste puisqu'il fait tomber les sceptres. Qui suis-je ? Qui est celui qui trace ce geste ? Le fait universellement, irréfragablement ? Qui ? » (p. 43). Et l'ivrogne, qui dit reconnaître le triste sire, refuse de le nommer...

Pour se diffuser à l'ensemble de la pièce, cette incertitude fait des personnages autant de représentants ambigus et carnavalesques des divinités classiques. Vénus grotesque, Salivaine a épousé en secondes noces le malheureux Videbolle, une sorte de Mars bouffon¹⁹. Déguisé en femme, dominé par son épouse, l'astronome est l'incarnation même de l'impuissance, l'opposé exact du dieu de la guerre, manifestation du feu de la passion et des organes génitaux masculin. Si l'astronome porte une armure, celle-ci ne sert qu'à protéger son « nadir » – ainsi Salivaine nomme-t-elle le postérieur de son mari, lorsque, se préparant à le frapper, elle lui découvre le « derrière cuirassé » (p. 48). N'empêche ! sitôt que les événements le libèrent de la tutelle de la mégère, le doux homme donne libre cours à sa nature et, tel Mars en courroux, ravage tout sur son passage²⁰...

« Olympiens [...] dignes de l'antiquité » (p. 34-35), Adrian et Jusemina appartiennent aussi à ce monde de dieux. La jeune fille apparaît d'emblée comme un double positif de Vénus. Pareille à l'étoile du berger, elle « transporte [l]a lumière » (p. 32) et se fait explicitement lampadophore. Dans la nuit du tombeau, on voit même ses yeux s'allumer comme une « double étoile » (p. 46), référence manifeste à l'immortelle Hélène de Poe, dont les yeux rayonnent comme « deux doucement étincelantes / Vénus, non éteintes par le soleil »²¹. L'intertexte mérite cependant d'être examiné de plus près. Car chez l'Américain, la double Vénus renvoie à deux images antinomiques : celle d'Astarté et de l'amour terrestre ; celle de Diane et de l'amour platonique. Or c'est bien cette dernière que chantent les vers d'« Ulalume » et de « To Helen », une Vénus lunaire qui, chez Ghelderode, se mue en Lune vénérienne. Car plus qu'astre du matin, Jusemina s'impose d'emblée comme puissance des ténèbres. Après avoir invité Adrian à passer « du soleil à ses ombres » (p. 32), elle s'avoue prête à « tombe[r] avec le crépuscule » (p. 41). À la différence de l'étoile du berger qui, à cet instant précis, se lève²², elle descend comme la nuit. Au début de la pièce, elle s'apparente donc moins à Vénus qu'à sa rivale, la Diane lunaire. Voilà pourquoi, malgré la soif d'amour charnel qui l'habite, elle s'offre comme l'emblème de la virginité et de la froideur. Adrian la voit comme « neige qu'il modèle » ; elle-même se dit bientôt « neige [qui] fon[d] » sous « l'axe de diamant » de l'« amour créateur » (p. 46). Ce n'est qu'après cette défloration qu'elle entame la métamorphose qui la rapprochera de Salivaine ou de Vénus et la fera rêver, à peine sortie des bras d'Adrian, à « un homme plus beau » (p. 127)...

Double masculin de Jusemina, Adrien hésite lui aussi entre deux modèles. Tel Mars, il a pour sa

19. Faut-il rappeler que Mars est sinon le second époux de Vénus, du moins, au grand dam de Vulcain, son amant le plus empressé ?

20. On notera d'ailleurs que l'ombre du jeune Éros apparaît fugitivement aux côtés de Videbolle et de Salivaine (p. 56), comme souvent Cupidon dans les représentations picturales du couple divin (voir par exemple Nicolas POUSSIN, *Mars et Vénus*, 1628, huile sur toile, 115 x 213, 5 cm, Boston, Musée des Beaux-Arts).

21. « À Helen », *Poésies complètes de Edgar Allan Poe*, trad. de Gabriel MOUREY, Paris, C. Dalou, 1889, p. 31. – La même image se retrouve dans « Ligeia ».

22. Contrairement à ceux de l'« étoile du berger », les levers de lune obéissent à leur propre cycle (notre satellite se déplace à l'est d'environ 13° par 24 heures et se lève en moyenne une heure plus tard chaque jour).

maîtresse « la forme du glaive » (p. 35) et prétend même, dans *Adrian et Jusemina*, avoir eu pour ambition d'« être un guerrier qui eût des loisirs nombreux, à la fois au service de Mars [et] de Vénus »²³. Au couple divin cependant s'ajoutent aussitôt neuf autres commanditaires, les « muses » elles-mêmes²⁴ : le jeune homme est donc Apollon, le dieu solaire par excellence. Et c'est cette image qui domine dans *La Balade*. Adrian est en effet un « beau garçon », prêt à débarrasser la terre de Python : au début de la pièce, il écrase Porprenaz comme une simple couleuvre. Et c'est pourquoi Ghelderode l'associe avec sa bien-aimée au lugubre caveau. Évidemment religieux, ce dernier symbole renvoie à la Résurrection et préfigure le thème du dieu absent²⁵. Mais il s'inspire également de la rêverie spagirique. Droit « sort[i] d'une allégorie (p. 34) », le couple idéal qui y séjourne pour se consacrer à la perpétuation de l'espèce correspond à la paire symbolique, traditionnellement identifiée à deux astres, l'un solaire, l'autre lunaire, que l'alchimiste place dans un caveau représentant l'athanor²⁶. « Un tombeau n'est-ce pas une chambre à métamorphose ? » (p. 42), demande Jusemina à Adrien. Reconstituant l'œuf alchimique sous les yeux des spectateurs, les deux jeunes gens permettent de comprendre cette proposition énigmatique de Porprenaz évoquant l'« Éternel, contenu dans la Nature tel le jaune dans son œuf » (p. 33). Cet or des sages rayonnera bien au réveil des amants, sous la forme d'un nouvel astre du jour, fruit des amours d'une mère lunaire et de son compagnon solaire.

Un instant moins sensible, la dimension carnavalesque revient en force avec Porprenaz. Le rouge de son mufle paraît d'emblée rapprocher le clown au *nez pourpre* – Porprenaz – de la planète et du dieu Mars. Ce serait oublier que la pourpre impériale est liée à Jupiter et surtout négliger le fait que Ghelderode, on le vérifiera plus loin, évite d'associer les dieux et les planètes à leurs couleurs traditionnelles. Le rapprochement déjà évoqué avec Phœbus ne permet guère d'être plus précis : étant plus ivre que le soleil, Porprenaz se prétend également plus divin. Il possède de ce fait quelque chose de Dionysos ou de Pan²⁷. Mais cette nouvelle ressemblance ne fait pas de lui un astre. Dépasser Phœbus en divinité doit alors plutôt se comprendre comme une référence au divin père, Jupiter en personne. C'est ce qui pourrait expliquer, outre le caractère « jovial » du personnage, la référence insistante aux abeilles qui tournent autour de l'ivrogne comme celles de l'Ida autour du jeune dieu²⁸. Le rapprochement aurait au moins le mérite de rendre compte de certaines affirmations singulières du pochard. Quand, apercevant Jusemina, Porprenaz lance *sans raison apparente* : « si j'étais cygne, je ferais mon régal de cette nymphe » (p. 39), il fait évidemment allusion à la séduction de Lédæ. Et plus tard, lorsqu'il martèle, en un parfait alexandrin : « Je suis l'ange zingueur qui agite l'orage ! » (p. 93), c'est bien pour s'attribuer la foudre de Zeus, tout en évoquant le moyen par lequel, en agitant une feuille de zinc, on en imite le bruit au théâtre. Lorsqu'au début du dernier tableau, il entre en scène en poussant « une tonne qui ne contient pas le tonnerre » (p. 114), il se révèle à nouveau comme l'avatar de Zeus. À ceci près que l'orage, simple truc de mise en scène, a définitivement fait place au nectar bachique. Si dénaturée soit-elle, la complicité qu'entretient le bonhomme avec le maître de l'Olympe permet en tout cas d'éclairer cette image selon laquelle Porprenaz, en grimpant à l'arbre de Nekrozotar, s'apparente à un « globe charnu » suspendu à un « globe feuillu » (p. 36). Car il reproduit alors l'un des emblèmes les plus courants de l'alchimie. Selon qu'il porte des lunes ou des soleils, l'arbre hermétique représente le petit ou le grand magistère. S'il s'orne des cinq planètes, de la lune et du soleil, il traduit la présence de la matière unique d'où naissent tous les métaux. C'est cette image qui orne *L'Azoth* de Basile Valentin, dès l'édition latine de 1613²⁹. Et comme sur la gravure, Porprenaz, astre tournoyant et

23. *Théâtre*, V, p. 298.

24. *Ibid.*

25. Voir *Les Femmes au tombeau*, où Ghelderode évoque le Saint Sépulcre, mais sans jamais le montrer.

26. Voir, par exemple, Johann Daniel MYLIUS, *Philosophia reformata*, cit. On notera par ailleurs que, pénétrant dans le tombeau au crépuscule pour en sortir à l'aurore, Adrian renoue avec les grands mythes solaires : Râ, Hélios, etc.

27. Adrian semble désigner Porprenaz lorsqu'il évoque les « vieux satyres bavard » (p. 35) qu'il entend fuir et au terme de la pièce, l'ivrogne pousse une tonne qu'il associe au trône de Bacchus. De façon moins explicite, l'accordéon populaire du premier tableau se change dans le sixième en harmonica, instrument plus proche de la Syrinx de Pan...

28. Porprenaz, on l'a vu, évoque les insectes, qui le jour se reposent sur son nez ; Adrian y fait également référence en interrompant les discours du pochard par « Oh, ces frelons ! » (p. 35).

29. *Azoth, sive Aureliæ occultæ philosopharum*, Londres, 1613 (une autre édition à Francfort, la même année). Je n'ai pu consulter que les éditions françaises, à partir de 1624. L'édition de 1659 reproduite ci-après reprend la même illustration.

hoquetant, vient s'établir sous Saturne, à l'emplacement exact où doit se placer Jupiter...



La dimension astro-mythologique de Goulave n'est pas moins incertaine, ni moins riche que celle de Porprenaz. Vêtu d'or, le prince de Breugellande s'offre d'emblée comme une divinité solaire. Double comique d'Adrian, c'est en toute logique qu'il salue à la fin de la pièce l'astre du jour. Pareilles affinités ne l'empêchent pourtant pas de cultiver une secrète ressemblance avec Mercure. À régulièrement brandir qui le bâton, qui le fouet, ses deux ministres, Basilic et Aspiquet, reproduisent le caducée³⁰. Bien qu'ils paraissent identiques, les deux serpents de Mercure n'en renvoient pas moins à des principes opposés, féminin et masculin. Le Basilic, qui pour être frère de l'Aspic, n'en est pas moins un dragon, manifeste la même complicité dans la différence. C'est bien ce jeu subtil que Ghelderode transpose sur le modèle du Yin et du Yang : Aspiquet haut et maigre, entièrement vêtu de noir à l'exception d'« un peu d'hermine [...] au col et aux poignets » (p. 64) tranche sur Basilic, petit, bossu et tout de blanc vêtu à l'exception « d'un peu de fourrure noire bordant le bonnet et la houppelande » (p. 66).

Une partie de l'activité des deux ministres consiste d'ailleurs à faire pratiquer à Goulave certains exercices d'équilibre : les deux serpents du caducée évoquent précisément cette disposition de Mercure et de toute la science hermétique à maintenir un parfait aplomb entre des forces contraires. Mais le caducée symbolise aussi la fonction de héraut. Or ce sont des facultés de communication que s'efforcent précisément de développer les deux hommes en écrivant pour leur maître d'impossibles harangues. Puisque nous sommes dans le monde de la farce, Goulave qui souffre de bégaiement est bien peu fait pour les beaux discours. Qu'importe ! Sa forte *goule*³¹ lui permet de nouer d'autant mieux le contact avec « la grande gueule de la Foule » (p. 28) qu'il est secondé par un précieux auxiliaire : un « papegai » (p. 77). Être ailé à l'instar de Mercure et comme lui dispensateur de nouvelles, l'« oiseau bariolé » (p. 74) s'impose bientôt comme un double de son maître, lequel, coiffé d'une « couronne de hautes plumes colorées » – souvenir grotesque du pétase –, finit par « ressembler à un perroquet » (p. 70).

Inaugurant une série de jeux de mots liés au signifiant [vɛl], le motif ornithologique permet dès lors de rendre compte du mode de déplacement propre à Mercure comme de l'activité de ce dernier dans les domaines conjugués du commerce et... de l'escroquerie³². Accompagnant leurs échanges verbaux d'une partie de badminton, Goulave et Aspiquet jouent à « pigeon vole », divertissement censé développer l'« imagination » (p. 66) du prince, mais auquel ce dernier ne comprend rien. Le grassouillet jeune homme finit néanmoins par envoyer sa « ball[e] emplumé[e] » (*ibid.*) dans la figure de Basilic, démontrant par ce biais qu'un ministre « vole » aussi bien qu'un oiseau, dès

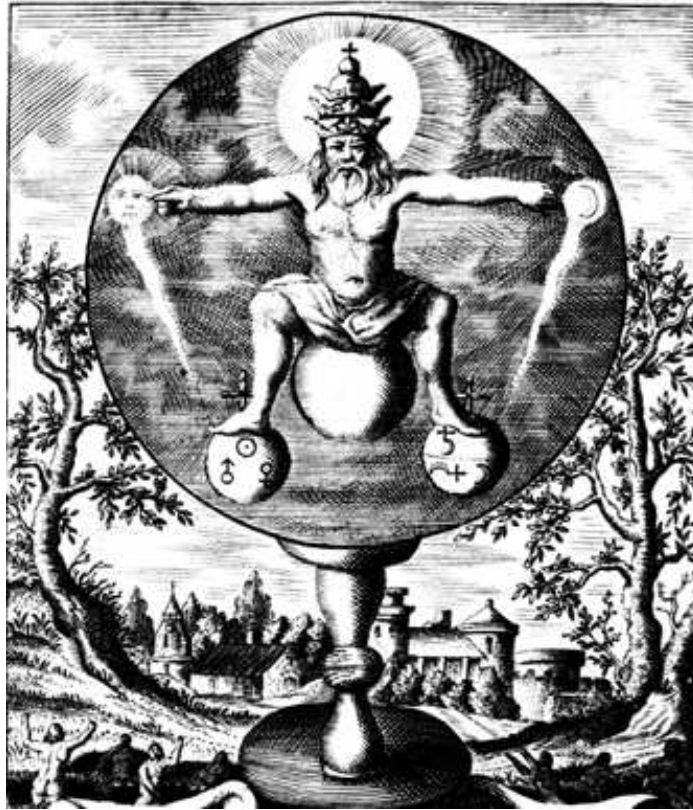
30. Il existe d'ailleurs des représentations anciennes de l'objet, sur lesquelles un dragon fait face à un serpent : voir par exemple, dans les collections du musée du Louvre, le caducée qui figure sur un vase de libations néo-sumérien du ^{xxii} siècle avant J.-C.

31. En parler bruxellois, un « goulaf » est un glouton. Si, effectivement, le prince de Breugellande aime à faire bombance, il se caractérise plus largement par ses qualités de « bouche ».

32. Outre les quelques éléments relevés ci-après, on notera que le cheval de bois qu'enfourche Goulave est lui aussi – au moins virtuellement – ailé : il se nomme Pégasius (p. 64) et, si l'on en croit Aspiquet, sera bientôt remplacé par un « pégame à roulettes » (p. 65).

lors qu'il consacre toute son énergie à lever des impôts...

Dieu et fils de dieu, Goulave ne s'apparente donc à une divinité solaire que parce qu'il s'offre comme une manifestation du Mercure alchimique, fixé au rouge et identifié au magistère parfait. Voilà pourquoi figure parmi ses attributs la fameuse boule sur laquelle il s'efforce de garder l'équilibre : symbolisant la conquête de la stabilité, l'objet signifie également l'accomplissement du Grand Œuvre. Il renvoie à des représentations typiques, comme celles de la *Metamorphosis Planetarum* dont la page de titre montre la Pierre mercurielle, trônant sur trois globes représentant les sept planètes :



Johannes de Monte-Snyders, *Metamorphosis Planetarum* (1662), Amsterdam, Jansson, 1663. De gauche à droite et de haut en bas, les « hiéroglyphes » correspondent au Soleil, à Mars et à Vénus (globe de gauche), à Saturne, Jupiter et la Lune (globe de droite) ; le troisième globe, placé plus haut et de forme plus volumineuse symbolise la domination de Mercure.

L'Éclipse du temps

Si les principaux personnages s'apparentent chacun à un astre particulier, c'est par le biais d'un système au sein duquel règnent bien des incertitudes. Quels que soient leurs caractères, les personnages finissent par plus ou moins se ressembler et le principal effet de cette homogénéisation est de conduire à un nivellement temporel empêchant toute prise en compte de l'Histoire.

Le processus en vertu duquel certains personnages paraissent se réclamer de plusieurs modèles mythologiques n'est que le premier stade d'un mécanisme plus général de confusion des rôles. Si Jusemina, dès lors qu'elle s'apprête à tromper Adrian, n'est qu'un avatar rajeuni de Salivaine, la comète s'offre comme une sœur bien plus terrible de la mégère. « Astre menaçant, avec chevelure » (p. 76), elle s'est approprié le pouvoir phallique d'un « coup de queue » contre nature (p. 111). « Mal peignée, vieille effilochée, astre en guenilles » (p. 114), elle se change de ce fait en véritable harpie. Fille ou étoile, tout être féminin s'apparente donc à un modèle unique et révèle l'existence d'un processus d'assimilation qui touche très largement les hommes. Lorsque, pareil à une planète posée sur une autre, Nekrozotar chevauche Porprenaz, il ressemble à Goulave évoluant sur sa boule d'azur. Et la similitude s'accuse lorsque le pochard se met à hennir. Car il renvoie alors au second exercice de maintien imposé au Prince de Breugellande : la fausse cavalcade sur un Pégase de bois.

Parallèlement, Goulave songe à se faire astronome et à prendre la place de Videbolle (p. 107). N'a-t-il pas d'ailleurs été aussi mal traité par ses ministres que le philosophe par sa femme ? De son côté, l'époux de Salivaine tend à se confondre avec Nekrozotar, qui vécut le premier les affres du ménage. Puis, lorsqu'il se croit mort, le voilà qui goûte, avec Porprenaz, aux délices d'une gémellité spirituelle... Il est clair toutefois que chez les hommes, l'harmonie n'est pas complète tant que le Grand Macabre demeure en vie : la façon qu'a le triste sire de s'identifier aux autres revient en effet à les assujettir comme de simples animaux, pire à les ramener à l'époque de leur esclavage. Le processus d'identification qui s'applique à Goulave, Porprenaz et Videbolle conduit au contraire à constituer une société parfaitement égalitaire. Goulave, désormais « sans couronne » (p. 106), s'appuie sur une classe guerrière qui enfin lui confère son caractère martial et, tout à la fois, lui permet de fondre en un seul les trois ordres fondateurs de l'État : « Un prince... un pochard... un philosophe et trois soudards à la fois philosophes et pochards. De quoi faire une république » (p. 111) ! C'est bien cette absolue parité qu'entend illustrer Porprenaz au début du dernier tableau, lorsqu'il troque le tonnerre jupitérien contre la tonne, emblème unique constituant tout à la fois « l'autel de Bacchus, le trône de Goulave et la bibliothèque du vrai savant » (p. 114)...

L'instauration de cette forme de démocratie passe par l'élimination de la chronologie. Les six compères ne sont plus désormais que « quelques bons fils » (p. 116). Les figures paternelles sont, elles, définitivement absentes et avec elles toute possibilité de continuité, de progression historique. La mort de Nekrozotar ne correspond pas seulement à l'éviction du père de l'ordre du monde, mais à ce que Videbolle définit explicitement comme le « désastre du temps » (p. 100), expression d'autant plus savoureuse qu'elle se trouve placée dans la bouche d'un personnage qui fut à la fois « philosophe, astronome, astrologue, devin, historien, chroniqueur », et dont la tâche principale consistait « à composer le grand almanach perpétuel de la principauté » (p. 52). Appointé en fonction du calendrier – 365 florins par an, 366 les années bissextiles –, l'homme s'y connaît en matière de temps. Il n'en salue pas moins Nekrozotar comme son maître, le véritable dieu des annales : « Sire Macabre, lui lance-t-il, vous devez être un prodigieux témoin, et comme vous pourriez conter l'histoire, si mal écrite » (p. 86) !

Équivalant à la mort du Temps, et donc à la mort de l'Histoire, la disparition du Grand Macabre résulte d'une structure conflictuelle que la rêverie astronomique a très tôt permis de mettre en place. Dès le second tableau, plane la menace d'une défaillance inattendue du système solaire. C'est tout d'abord Salivaine qui se prend à « dénonce[r] qu'un larron escalada la coupole céleste et déroba quelques lampions » (p. 54), ceci afin d'obliger son mari à coller son œil au télescope. Mais les planètes *mâles* – à commencer par Jupiter – sont bien en place ; la Lune et Vénus ne devraient plus tarder à paraître. Tout rentrerait donc dans l'ordre si ne montait bientôt une angoisse nouvelle : troisième astre femelle, la comète à son tour, semble avoir disparu³³. Une fois de plus cependant, ce n'est là qu'une fausse alerte. Le véritable danger ne menace pas les filles d'Ève, mais bien leurs compagnons. La prise du pouvoir par les femmes conduit à l'éviction des pères. Et si en fin de compte c'est au dieu du Temps de quitter la scène, la mécanique destructrice semble tout d'abord viser son digne fils, Jupiter.

Le renversement carnavalesque – *saturnal* – qui offre au couple Salivaine-Videbolle d'apparaître pour la première fois en scène est à ce titre parfaitement révélatrice. Déguisé en femme, l'astronome entame sous les coups de fouet de sa femme une gigue grotesque qui conjugue curieusement les principes du temps et ceux de l'astrologie :

SALIVAINÉ. – [...] Sautez ; (*Fouet*). Scorpion.

VIDEBOLLE. Jaune lundi. *Il saute et frappe dans ses mains.*

SALIVAINÉ. Hep ! Clou de cercueil. *Fouet.*

VIDEBOLLE. Bleu mardi. *Même jeu.*

SALIVAINÉ. Hep ! Carcan. *Fouet.*

VIDEBOLLE. Vert mercredi. *Même jeu.*

SALIVAINÉ. Hep ! Demi-lune. *Fouet.*

VIDEBOLLE. Rose jeudi. *Même jeu.*

SALIVAINÉ. Hep ! Pot fêlé. *Fouet.*

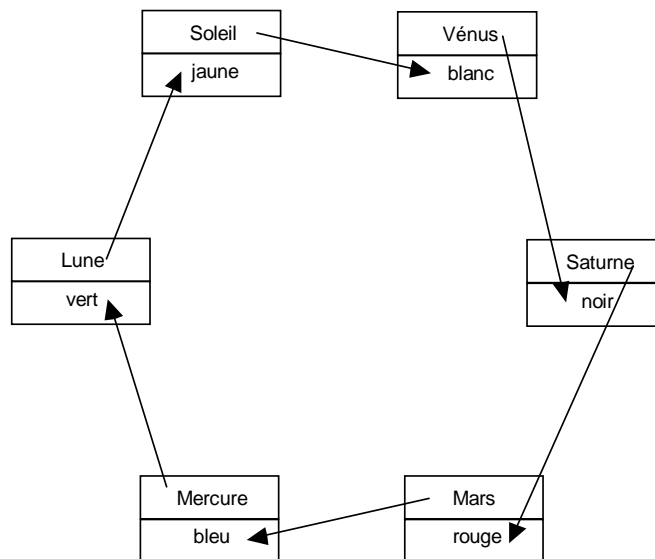
33. « On nous l'escamota, lance Videbolle à Nekrozotar. Je n'en vois nulle trace » (p. 62)

VIDEBOLLE. Noir vendredi. *Même jeu.*
 SALIVAINE. Hep ! Pied fourchu. ! *Fouet.*
 VIDEBOLLE. Rouge samedi. *Même jeu.*
 SALIVAINE. -Hep, hep et hep ! Révérence ! *Fouet.*
 VIDEBOLLE. – Blanc dimanche. (*Il fait une révérence de cour, mais tombe assis.*) Et c'est fini !

La danse commence par l'évocation d'un signe zodiacal, celui du Scorpion, dont le maître planétaire, Mars, correspond à la personnalité secrète de Videbolle. Pour le reste, la séquence permet de dérouler, par le truchement des jours de la semaine, la nomenclature des sept planètes. Ghelderode toutefois n'en dresse pas sans raison une liste bariolée. La couleur joue en effet dans la pièce un rôle prépondérant, la comète faisant peu à peu régner sur la scène un éclairage sanglant qui transforme tous les personnages³⁴. De sorte que le théâtre finit par ressembler au décor qu'imagina Poe pour « Le Masque de la Mort rouge »³⁵. À la différence de l'auteur américain qui, lui, se fonde sur un arrangement original³⁶, Ghelderode reprend l'association des couleurs et des planètes telle que la pratiquent les sciences traditionnelles³⁷. Mais c'est pour y introduire une altération fondamentale qui bouleverse l'ensemble du système :

Astrologie traditionnelle		Danse de Videbolle	
Lune	vert	jaune	lundi
Mars	rouge	bleu	mardi
Mercure	bleu	vert	mercredi
Jupiter	gris	rose	jeudi
Vénus	blanc	noir	vendredi
Saturne	noir	rouge	samedi
Soleil	jaune	blanc	dimanche

De fait, six des sept planètes ne font qu'échanger leurs couleurs caractéristiques. Tout en maintenant la parfaite cohésion du système, elles permettent d'attribuer à Saturne les allures mêmes de la Mort rouge :



Jupiter seul échappe à la règle. Différente de celle que lui attribue la tradition, sa couleur ne lui permet pas de s'intégrer au système³⁸, alors même qu'il devrait en occuper le centre, arrivant au

34. « Nous sommes rouges, dit Porprenaz, et nos faces, nos mains » (p. 58).
 35. La farce de Ghelderode peut d'ailleurs être lue comme la transposition burlesque du conte. On y trouve, à l'instant même du prétendu cataclysme – comme chez Poe, au douzième coup de minuit – cette expression placée dans la bouche de Nekrozotar comme en forme d'aveu : « L'horrible minuit sonne ! Tue, tue, rouge Mort ; égorge, c'est écrit ! » (p. 97).
 36. Voir Éric LYSØE, *Les Voies du silence*, Lyon, P.U.L., 2000, p. 142-144.
 37. Ce sont notamment ces couleurs que Nézamî associe aux différents kiosques que s'en va visiter son héros (voir *Le Pavillon des Sept Princesses*, manuscrit persan du XII^e siècle, traduit et présenté par M. BARRY, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 2000).
 38. Ce rose n'échappe pas pour autant à toute logique. Si Jupiter est d'ordinaire rattaché au gris, c'est que cette couleur est pour

quatrième rang dans une série de sept. Comme le suggère la seconde allusion astrologique introduite elle aussi en quatrième position par Salivaine : « demi-lune », le dieu des dieux vaut à peine la moitié de Diane. Il est éclipsé par les planètes femelles, et notamment par la comète. Cette dernière entretient avec lui une rivalité dont *Adrian et Jusemina* permet de prendre conscience puisqu'une fois défaite, la belle Fluoresque s'en va se « casser la tête contre un gros Jupiter »³⁹. Voilà pourquoi sans doute, le Seigneur de l'Olympe se trouve placé en tête d'un système septénaire où il fait visiblement figure d'intrus :

NEKROZOTAR. – Zeus !... À moi !... Saint Michel, saint Gabriel, saint Raphaël ?
SALIVAINÉ, *avançant*. – Accourez, Astharoth, Béhémot, Rothomago ! je le tiens. (p. 113)⁴⁰

En cherchant à opposer trois démons à trois archanges, Salivaine reconstitue curieusement cette république des six fils ou encore l'opposition entre trois éléments sataniques et trois bons mâles. Partout ainsi, l'application du modèle astronomique aux personnages conduit donc à la mise en place de systèmes ternaires ou sénaires et à l'exclusion du septième larron.

On l'aura remarqué, le premier archange invoqué après Zeus est saint Michel et le jeu des préséances n'est pas le fait du hasard. Le (faux) saint patron du dramaturge⁴¹ n'apparaît en si bonne place que pour mieux attirer l'attention sur un troisième protagoniste lui aussi visé par la colère des mégères : Goulave. Si ce dernier est Mercure, c'est qu'il correspond au fils divin et solaire de Jupiter, double de l'archange lumineux de « Sortilèges »⁴². Comme tel, il s'offre naturellement comme une projection de Michel de Ghelderode en personne. Or, comme en témoigne la structure de la pièce, le pauvre prince va lui aussi se trouver menacé par la comète. Construite sur un modèle parfaitement symétrique⁴³, la pièce s'organise autour de deux brefs intermèdes qui semblent célébrer l'éclipse du monarque :

Couchant		Nuit			Aube	
Acte I		Acte II			Acte III	
Tableau 1	Tableau 2	Tableau 3	Intermèdes	Tableau 4	Tableau 5	Tableau 6
Un parc	Chez Videbolle	Palais	<i>Rideau baissé</i>	Palais	Chez Videbolle	Parc

Complétant l'ensemble des six tableaux, ces intermèdes offrent de prendre en compte un septième élément, étranger au décor et presque hors scène. Placés au cœur de la nuit, ils ne correspondent pas exactement à la minuit, dont les douze coups résonneront à la fin du quatrième tableau, mais à *une éclipse nocturne* dont l'effet est à peu près identique à celle, diurne, de *Pantagleize*⁴⁴. Or l'astre-personnage qui rejoint l'ombre à cet instant précis est évidemment Goulave. Le premier intermède lance Porprenaz, Videbolle et Nekrozotar à l'assaut du palais, tandis qu'« au-dessus du théâtre s'allume une grande comète rouge » (p. 80). Le second voit la scène se vider entièrement, tandis que retentit, implorant le Grand Macabre, la « grande gueule du peuple », celle-là même dont le prince avait su, quelques instants plus tôt, calmer l'impatience (p. 77). À l'instar de sa demeure, un instant masquée par le rideau *rouge* du théâtre, Goulave est donc occulté par la lumière *rouge* de la comète. Il abandonne sa place à Nekrozotar, capable, comme lui, de chevaucher le (faux) cheval et le (faux) globe. On le retrouvera au tableau suivant, mais métamorphosé, caché sous la table et

l'alchimiste celle qui, au millième matin, salue la naissance du Grand Œuvre. Or, le rose du jeudi est également pour Ghelderode la couleur de l'aube : au début du troisième acte, « l'éclairage rouge est devenu rosé » (p. 98).

39. *Théâtre*, V, p. 306.

40. On notera que ce sont toujours des fils qu'invoquent explicitement les pères : Porprenaz-Jupiter en appelle à Phœbus et Bacchus ; Nekrozotar-Saturne à Zeus...

41. Qui, on le sait, ne s'est jamais prénommé Michel, mais Adémar (sic) Adolphe Louis...

42. « Suscité par la lumière du lieu », l'« astrale lumière des lustres », saint Michel apparaît au narrateur comme une manifestation solaire ; il possède une « physionomie rayonnante », des yeux pareils à « deux étoiles mauves » et un « robe de brocart » – donc tissée de fils d'or et en ce sens pareille au collant dont est affublé Goulave (*Sortilèges*, Verviers, Marabout, 1962, p. 161).

43. Voir Éric LYSØE, « Quand le fantastique brûle les planches », *Lettres ou ne pas Lettres*, (J. HERMAN dir.), Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2001, p. 163-177.

44. Ghelderode, à l'époque où il composait sa *Balade*, venait de mettre au point le texte français de *Pantagleize*. Achievé en août 1929, le « vaudeville attristant » fut créé en néerlandais en avril 1930. L'édition française ne parut toutefois qu'en juillet 1934 et la première eut lieu, dans la langue de Molière, le 25 octobre de la même année.

contrefaisant le chien.

Toute l'activité de la comète revient donc à faire jouer les fils contre leurs pères, à anéantir toute hiérarchie pour confondre les mâles dans une vague fraternité. La *filiation* qui conduit de Saturne à Jupiter, puis de ce dernier à Mercure est définitivement rompue. Le problème ne vient pas tant du meurtre rituel du Grand Père – incarné d'abord par Dieu, puis par Nekrozotar – que de la tendance qu'ont les mâles à tous se transformer en fils – non seulement en Mercure, mais en Mars, en Apollon ou même en Bacchus. Cette perte de profondeur diachronique se traduit d'ailleurs de façon significative par la référence que font les personnages masculins à trois patriarches censés restaurer la temporalité mythico-historique : Adam, Noé et... Bruegel l'Ancien. Porprenaz, Goulave et Videbolle invoquent tous le premier⁴⁵, mais seul Nekrozotar soutient l'avoir connu⁴⁶. Prétendument éternel, le Grand Macabre assure également avoir maintes fois devisé avec son « vieil ami Noé » (p. 85). Au terme de la pièce pourtant, il n'est plus seul à bénéficier de ce privilège. Porprenaz lui aussi semble conserver un vague souvenir des temps héroïques : « Le déluge commença, assure-t-il, par un robinet mal fermé. J'y étais et je flottais bibliquement sur un fût quand Noé, de son arche, me cria : “Bibamus, gros poisson... Mon arche est une auberge qui navigue !” » (p. 115). Il eût été étonnant que l'ivrogne n'entretienne aucune relation privilégiée avec l'ancêtre des buveurs !... Quant à Bruegel l'Ancien, il est évoqué de deux manières. À travers la Breugellande commune à tous, mais aussi à travers une longue réplique placée dans la bouche de Nekrozotar, évoquant explicitement la dynastie des Goulave. Tout commence avec la description du *Pays de Cocagne* :

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 couraient déplumés, cuits et saucés. Les tartes poussaient sur les toits et les fontaines versaient le cidre et l'hypocras. S'il y pleuvait, c'était pluie de truffes, raisins secs ou marrons glacés (p. 89).

Suit, de façon moins voyante la signature de l'artiste, puisque l'histoire se déroule à l'époque de « Goulave l'ancien » (p. 89). Ainsi, aux trois générations de dieux, Saturne, Jupiter et Mercure, correspondent trois ancêtres emblématiques auxquels il est désormais impossible de remonter. Car Nekrozotar n'évoque le tableau de Bruegel que parce qu'il est, lui, l'immortel Saturne, promis dès cet instant au trépas. Peut-être en effet n'est-il pas inutile de rappeler un détail du *Pays de Cocagne* dont Ghelderode semble avoir fait son miel. Le peintre ne se contente pas de réunir, tels Porprenaz, Videbolle et Goulave, trois ordres autour de l'arbre : le soldat, le paysan et le clerc. Il ne se contente pas non plus d'adjoindre au trio de dormeurs un officier hébété, prototype des soudards de Ghelderode. Il fait également apparaître, dans le coin supérieur droit, un personnage surgi de ce qui semble être un nuage sombre et s'agrippant aux branches d'un arbre. La tradition rapporte en effet qu'on accède à Luikkerland, la Cocagne flamande, en creusant un souterrain dans une montagne de crêpes. Le plantureux terrassier de Bruegel devient dans la pièce l'échalas Nekrozotar. Présentés dès lors en ordre rétrograde, les événements qui d'ordinaire ponctuent le voyage privent l'aventure de son sens. On découvre sans raison le Grand Macabre dans son arbre au début de la pièce et c'est à la fin qu'on le jette dans un souterrain (p. 101). Nous sommes bien décidément dans un monde inversé, vidé de son sens par l'éclipse du Père.

*

Ainsi la mort des dieux ou leur métamorphose carnavalesque dissimule une catastrophe fondamentale, non le trépas mais l'oblitération, le dés-astre du Père. On sera évidemment tenté de voir dans de telles images une manifestation des inquiétudes de Ghelderode à l'égard de ses origines mythiques. Comme le rappelle Roland Beyen en effet⁴⁷, le sieur Adémar Martens ne se contenta pas de prendre un pseudonyme. Pour mieux tuer symboliquement le père, il entreprit une action en justice de manière à s'appeler officiellement « de Ghelderode ». Il s'appuyait sur une enquête commencée en 1926 et à laquelle il mit une première fois terme⁴⁸ quelques mois après

45. Voir respectivement p. 31, 66 et 87.

46. Il lui aurait même fermé les yeux (voir p. 86).

47. Voir *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque*, cit., p. 53-66.

48. Il la reprendra en effet bien après la rédaction du *Grand Macabre*.

l'arrêté royal du 9 juillet 1929 qui transformait son *pseudonyme* en *patronyme*. Ses recherches avaient cependant achoppé sur un obstacle de taille : ne pouvant remonter que jusqu'à son trisaïeul, né le 16 janvier 1754 à Warschoot et fils d'un certain Georges, l'apprenti généalogiste s'était fait communiquer la liste de tous les Martens nés dans cette commune entre 1621 et 1740. Le relevé ne comportait pas moins de cinq Georges susceptibles d'avoir été son aïeul, cinq noms parmi lesquels Ghelderode choisit, sans raison apparente, le quatrième. Peut-on à si peu de frais conjurer l'ombre du père ? Une chose est sûre : après lui avoir dénié tout rôle exercé dans sa formation artistique, l'écrivain s'est plu curieusement à établir un portrait étonnant de son géniteur : celui d'un passionné d'*Histoire* avec lequel le jeune Adémar aurait entretenu une étroite complicité⁴⁹. Il y a donc toujours eu dans l'esprit du dramaturge un « chaînon manquant », le père ou l'aïeul ; et toujours la volonté de combler cette défaillance par le rêve d'un être idéal qui le relierait définitivement à des origines héroïques...

Peut-être toutefois faut-il voir dans le désastre du *Grand Macabre* plus que cette simple chimère. Ce que montre la pièce en effet est que, privée de continuité, l'histoire se réduit à un spectacle. La *balade* n'est plus une danse macabre mais une simple affaire de *baladin*⁵⁰, un jeu qui ne peut que simuler la survie d'un monde définitivement privé de réalité : un monde où les êtres sont pareils à ces astres errants – *πλανητες αστερες* – que sont les planètes. La pièce éclaire donc singulièrement la modernité de Ghelderode et, parallèlement, certains aspects de l'imaginaire belge⁵¹. À ce propos, une des solutions de continuité qui affecte l'intrigue mérite sans doute d'être soulignée en ce qu'elle touche à l'un des attributs essentiels de Porprenaz : le vin. Le doux pochard s'affirme d'emblée comme l'« inspecteur et gustomate des vignes et des houblons de la principauté de Breugellande » (p. 39). Mais si, sur ce modèle, vin et bière sont souvent évoqués de conserve⁵², c'est du jus de la treille qu'il se régale, tout comme ses compères⁵³. Il faut attendre le sixième tableau pour que soudain, quoique se réclamant de Bacchus, Porprenaz mette en perce un fût de bière brune. Depuis 1811 et le fameux « vin de la comète » qui vaut à nombre de bouchons de champagne d'être aujourd'hui encore ornés d'une étoile filante, c'est au raisin pourtant que les astres *baladeurs* sont censés être bénéfiques. Ghelderode n'en ignore rien, lui qui fait plusieurs allusions à cette légende, entre autres dans le *Grand Macabre*⁵⁴. Comment expliquer dès lors que, mûri « par le regard d'une comète » et bonifié « dans une crypte obscure » (p. 85), le vin – comme par miracle⁵⁵ – se change soudain en bière, si ce n'est pour renvoyer la république illusoire de Breugellande à ce pays de brasseurs qu'est la Belgique moderne ? Un pays qui, pour Ghelderode s'entend, à force de se retrancher dans le rêve, ne donne à l'histoire d'autre issue que la reconstruction et la mystification. Un pays emblématique de notre modernité où, comme une blessure terrible, la place du père, telle celle de Dieu, semble destinée à toujours rester vacante. Comme si le dramaturge, convaincu du désastre, s'amusait à nous dire non point : « un seul être vous manque et tout est dépeuplé » mais, dans le *style allégorique de Porprenaz* : « un seul astre vous manque et mon vin a tourné » !

49. Voir les *Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Éther vague, p. 14-16.

50. Selon le mot de Salivaine, à propos de Nekrozotar, juste avant que celui-ci en appelle à Zeus et aux archanges (voir p. 113)...

51. Quelques années après Ghelderode, un autre écrivain belge, Jean Ray, va imaginer lui aussi, quoique selon un tout autre modèle, la disparition des dieux de l'Olympe : ce sera dans *Malpertuis*.

52. Aspique propose indifféremment à Goulave « vin rhénan ou bière d'Angleterre » (p. 71) ; au pays de Cocagne, on passe son temps à « goûter les bières et les vins » (p. 89).

53. « Ô bonté des vignes ! » (p. 85) s'exclame même Porprenaz – plaisant lapsus pour « Bonté divine » !...

54. Mais aussi dans *Magie rouge* et dans *Adrien et Jusemina* (voir *Théâtre*, I, p. 154 et V, p. 296).

55. Référence parodique aux noces de Cana, mais aussi, bien sûr, à l'Eucharistie :