

Le grotesque dans le théâtre belge : du mythe au carnaval

Serge Goriely, UCL

Menant une recherche sur le grotesque dans les arts du spectacle, j'en suis venu à m'interroger sur une éventuelle spécificité de son expression dans le théâtre belge, domaine dans lequel il tend à se manifester, la Belgique présentant les conditions adéquates de son émergence : pays en marge des grandes nations, terre de l'entre-deux et du compromis, dont la raison d'exister est régulièrement remise en question.

Dans ce cadre, je propose une réflexion sur la représentation des figures mythiques dans le théâtre belge (une fois qu'on en écarte les formes néo-classiques). Mon hypothèse est la suivante : dans ce théâtre, le caractère exemplaire, transcendantal des figures mythiques se trouve contesté. Cette particularité serait de l'ordre du grotesque (puisque'il y aurait une subversion du système de référence, ici de la fonction du mythe elle-même) et pourrait être récurrente, donc se retrouver à différentes époques, sous différentes formes.

Pour soutenir la pertinence de cette hypothèse, trois œuvres belges seront analysées. La première d'entre elles porte sur un mythe littéraire, celui de Don Juan. Il s'agit de *Don Juan ou les Amants chimériques*, pièce de Ghelderode datant de l'entre-deux-guerres. La seconde est d'Hugo Claus et traite de ce qu'on peut considérer une figure mythique de l'histoire belge : Léopold II. C'est une pièce en néerlandais, écrite en 1970 et qui se nomme *La Vie et les œuvres de Léopold II*. Enfin, il sera aussi question d'images mythiques, avec *Zugzwang*, spectacle francophone monté en 2001 par la compagnie bruxelloise Transquinquennal.

La laideur de la réalité contre le charme de l'imaginaire

C'est en 1937 que Ghelderode termine *Don Juan ou les Amants chimériques*. Publiée en 1942, la pièce ne sera créée qu'en 1962, quelques mois après la mort de Ghelderode¹. Elle se présente comme la seconde version d'un texte de 1926, alors sous-titré « drama-farce pour le music-hall », mais qui n'a jamais été joué². C'est une œuvre qui frappe par son audace, par l'abandon de tout ce qui ressort du récit originel de Don Juan, par le jeu carnavalesque qu'elle propose. Elle a sa part de célébrité : elle est devenue une référence en matière de grotesque, ainsi qu'en témoignent les nombreuses études qui lui ont été consacrées (voir par exemple, celles de Roland Beyen³, de Michel Otten⁴ ou de Michel Lisse⁵).

Dans la pièce, nous n'avons pas à faire à Don Juan directement, mais à un personnage anonyme, qui se décrit lui-même comme « un passant, un civil, un inconnu »⁶, un « insignifiant petit frisé »⁷, « petit bourgeois en ribote »⁸. Ce quidam renvoie à la réalité de notre monde moderne, plutôt laide en l'occurrence. Et c'est ce personnage qui va être amené à se projeter dans le personnage de Don Juan, à le jouer en quelque sorte.

Le cadre de l'action est très propice à cette mise en jeu. Du point de vue temporel d'abord, puisque tout se passe au moment même du Carnaval et – heureuse coïncidence – au début de la pièce, le protagoniste vient de sortir d'un bal masqué et de surcroît déguisé en Don Juan. Son déguisement est à la mesure de sa médiocrité, puisque il porte un « habit élimé »⁹, un « tricorne détrempe » et des « bas d'un blanc douteux ». Mais cette allure de « piteux gentilhomme » (dont l'image a pu être inspirée par James Ensor, peintre que Ghelderode

¹ Ce relatif insuccès ne doit pas surprendre. Rappelons-nous : une spécificité du grotesque, surtout dans l'approche de Kayser, est de mettre mal à l'aise, non de créer l'enthousiasme. En revanche, l'on peut citer sur le même thème de Don Juan au moins deux pièces belges de facture néo-classiques qui ont connu un grand succès : *Don Juan* (1946) de Charles Bertin et *Le Burlador* de Suzanne Lilar (1945).

² Les différences entre les deux versions tiennent avant tout à l'intensité grotesque. Dit sommairement, la première version est plus exagérée. Tout y aussi plus pensé pour une représentation au music-hall. Détail intéressant : le texte dans sa publication d'origine (1928) apparaît découpé en deux colonnes, concrétisant ainsi sur le papier même l'idée de décentrement ou la multiplication des points de repères, très caractéristiques du grotesque.

³ Roland Beyen, *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974, p.23-27.

⁴ Michel Otten, « le jeu carnavalesque dans *Don Juan ou les amants chimériques* », in *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, actes du congrès international de Gênes 22-25 novembre 1978, publiés par Roland Beyen, e.a., Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 215-222.

⁵ Michel Lisse, « Lecture », in Michel de Ghelderode, *Don Juan*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 203-220.

⁶ *Don Juan*, op. cit., p. 67-68.

⁷ *Ibid.*, p.80.

⁸ *Id.*

vénérait entre tous¹⁰) est suffisante pour persuader cet anonyme de se prendre pour Don Juan – « jouer » serait à ce stade une qualification excessive.

Et où mieux prolonger ce moment de Carnaval quand on est déguisé en Don Juan que dans un lupanar, lieu de perdition s'il en est, mais aussi de jeu, avec ce que cela comporte de rapport ambigu avec la réalité (on peut songer ici à l'usage qu'en fera plus tard Genet avec *Le Balcon*) ? Le bonimenteur qui convainc le quidam d'y entrer le rappelle bien : « Persuade-toi qu'il n'y a ici ni décor, ni acteurs, mais toi seul, maître du spectacle et spectacle toi-même »¹¹.

Une fois à l'intérieur du « Babylone » - apprécions le nom - , le jeu est lancé. Le quidam ira jusqu'au bout de sa projection, avec en chemin des chausse-trappes et des découvertes inattendues à l'instar de ce qui arrive dans les films burlesques, très populaires à l'époque. La comparaison est justifiée, car elle est tout à fait voulue par Ghelderode. Il a en effet dédié sa pièce à Chaplin, pour lui le plus grand artiste du XX^e siècle¹².

En résumé, notre apprenti Don Juan est entraîné dans une ronde macabre en trois actes avec les prostituées « déesses du lieu »¹³, des « quinquagénaires épaisses aux fesses prodigieuses », d'autres clients, travestis et monstrueux à souhaits, et l'objet de son désir, une certaine et mystérieuse Olympia. A mesure qu'il avance dans son jeu, qu'il pénètre dans le royaume de l'imaginaire en intégrant petit à petit le modèle en lui, inversement les simulacres et le caractère factice de tous les autres intervenants se révèle. Cela donne lieu à un florilège d'éléments grotesques, marqués par le principe de l'oscillation, où les personnages-reflets du protagoniste s'avèrent faussement monstrueux, où Olympia change continuellement d'aspect avant d'avouer son véritable état.

Au final, le protagoniste qui s'est définitivement confondu avec son modèle et croit sincèrement être Don Juan, se retrouve victime de la jeune Beauté qu'il convoitait (puisqu'il découvre Olympia vieille, laide, ruinée et menteuse). Et le voilà poursuivi par un « petit homme vert », se présentant comme « Don Juan, l'ancien »¹⁴, son propre « prédécesseur »,

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Au sujet de l'admiration que Ghelderode vouait à James Ensor, voir par exemple les propos de Roland Beyen, op. cit., p.62-67, relatant la genèse du *Siège d'Ostende*, écrit en hommage au peintre ostendais.

¹¹ Michel de Ghelderode, *Don Juan*, op. cit., p. 24-25.

¹² *Ibid.*, p. 8.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 84.

son « frère »¹⁵. Le voilà donc face à son alter ego, le reflet de ce qu'il sera. Et s'il est vert c'est qu'il est syphilitique, ce qui, adapté dans notre imaginaire collectif d'aujourd'hui, signifierait évidemment qu'il est sidaïque. Écoutons la description de son visage : « Une surface grise et spongieuse, percée d'yeux chassieux, sans nez, et la bouche devenue saignante ». Résultat : « Don Juan pousse un cri d'effroi »¹⁶ et s'enfuit, « éperdu ».

On le voit, à ce moment de la pièce, toute l'entreprise du « petit bourgeois » de s'identifier à Don Juan s'effondre. Au lieu de s'élever dans l'amour ou simplement d'augmenter son pouvoir de séduction ou satisfaire ses désirs sexuels, il n'a fait que s'enfermer dans un royaume de reflets, d'illusions et de mensonges avec, à l'arrivée, l'effroi devant sa propre mort, incarnée ici par la maladie.

Ghelderode dans ses commentaires de *Don Juan* ne dit pas autre chose :

C'est la cruauté de cette œuvre qui empêche qu'on la joue : la fin des illusions : il n'y pas d'amour, il y a la luxure ; il n'y a pas de luxure, il n'y a que l'approche, l'illusion : il n'y a même pas d'illusion... Il n'y a que le microbe.¹⁷

Il y a donc un renversement des valeurs dans la plus pure veine grotesque : le modèle mythique de Don Juan s'avère un leurre: celui qui prétend l'extraire de sa dimension imaginaire se rend compte qu'il n'aide pas à s'initier positivement à l'amour, ni même aux joies d'une luxure hédoniste. Tout au plus peut-il découvrir grâce à lui, mais à ses dépens, la réalité d'un monde fondé sur le mensonge¹⁸.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Lettre inédite à Marcel Lupovici, citée par Roland Beyen, *op. cit.*, 1974, p. 25.

¹⁸ Par là, nous retrouvons aussi l'idée de Baudelaire sur le grotesque (cf. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980) : Ghelderode n'a pas « imité » le personnage de Don Juan tel qu'il peut être vu dans ses différentes apparitions littéraires. Il ne l'a pas repris dans sa situation, puis adapté à la suite de tant d'autres son récit. Il n'a donc pas fait du « comique significatif ». Il a cherché à travers cette figure à se moquer de manière « absolue » de la nature, ce que l'on peut comprendre comme condition humaine (avec ce que cela comporte de rapport à la réalité et de prétentions à l'idéal). Il a révélé par là ce qui ressemble bien à une « humanité déchue ».

Le géant de l'entresol

Avec *La Vie et les œuvres de Léopold II* d'Hugo Claus, nous quittons les lettres pour entrer dans l'histoire, celle de Léopold II, le roi des Belges qui a marqué la Belgique sur le plan politique et économique mais aussi le reste du monde, puisqu'il a colonisé et pris possession avec ses moyens et sa fortune personnels du Congo, qui est resté sous sa souveraineté jusqu'en 1908, date où il l'a cédé à la Belgique (c'est alors qu'il est devenu le Congo belge).

Là où Léopold II touche au mythe historique, c'est que non seulement il est le seul roi dans l'histoire récente de la Belgique à avoir eu une action de cette envergure, mais aussi qu'il l'a fait par ses seules qualités personnelles. L'historien Jean Stengers, spécialiste du règne de Léopold II, est catégorique sur ce point :

Il a fait le Congo uniquement, exclusivement en raison de ces idées de sa doctrine. Tout ce qu'il a réalisé – et il a construit un Empire – est venu exclusivement de ce qu'il pensait, comme individu. Il n'a jamais été inspiré, ni même soutenu par son milieu. Il n'a jamais été guidé par des contingences : il a poursuivi la réalisation d'une idée.¹⁹

Stengers pense que sans lui le Congo n'aurait jamais existé, ni non plus la présence belge en Afrique :

Sans lui [Léopold II], on ne voit pas comment le Congo serait apparu sur la carte de l'Afrique : on n'aperçoit pas, à cet Etat qu'il fonde à la fin du XIX^e siècle, de quelques soubassements africains, une quelconque base autochtone. Sans lui, évidemment, il n'y aurait eu aucune initiative belge en Afrique : on cherche en vain d'où elle aurait pu venir. Aucune force extérieure à lui ne le pousse à l'action.²⁰

A ce titre, et évidemment, toute considération morale mise à part, Stengers est d'avis que Léopold II mérite d'être considéré comme un « grand homme »²¹.

Pourtant ce « grand homme » qui a réussi à posséder un « douzième du continent africain »²² a bien régné dans ce petit pays qu'est la Belgique et qui n'avait jamais songé au

¹⁹ Jean Stengers, *Congo. Mythes et réalités*, Gembloux, Duculot, 1989, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

Congo. Il y a donc un décalage entre d'un côté une « grandeur » historique et de l'autre la réalité d'un pays plutôt traditionnellement modeste dans ses ambitions politiques. A ce propos, une image de lui est assez éloquente : on l'aurait qualifié de « Géant dans l'entresol »²³.

Hugo Claus choisira justement de rendre compte de ce décalage, comme si l'idée d'un bâtisseur d'Empire – et Léopold II l'était, à l'instar d'un Alexandre ou d'un Gengis Kahn – était en soi une incongruité dans le contexte de l'histoire belge.

La pièce est construite sur cette opposition. Au lever du rideau, nous assistons à l'enterrement de Léopold II. On entend une voix venant du cercueil. C'est la sienne. Il se déclare tout simplement insatisfait de l'oraison funèbre qui lui est prodiguée par son bras droit, le Général Lambriamont²⁴. Elle manquerait d'emphase :

Léopold II : Ami infidèle, nous n'avons pas mérité une telle oraison funèbre. [...] dis-moi, Lambriamont, quel est, nom de Dieu, ton devoir quand ton roi est encore tiède dans son linceul ?

Lambriamont : Vous servir, Sire.

Léopold II : Et c'est ton devoir d'enjoliver mon cadavre de petites anecdotes humaines ? Je ne suis pas un homme, général !

Lambriamont : Evidemment que non, Sire.

Léopold II : Je suis une histoire, un emblème, une métaphore. Je suis héraldique, théâtral, en bref, pauvre couillon, je suis un roi.²⁵

Bref, le personnage du roi qui entre en scène ne se conçoit que mythique, au-dessus de l'homme. Il s'agira à présent de le confronter à la vie qu'il a vécue. A cette fin, il ne sera pas fait recours aux flash-backs, mais à une mise en jeu. Un peu comme dans *Don Juan*. Léopold rejouera sa vie en « vingt-neufs tableaux de l'antiquité belge », ainsi que le sous-titre l'indique.

²¹ *Id.*

²² Hugo Claus, *La vie et les œuvres de Léopold II*, Lausanne, L'âge d'homme, 1997, p. 14. Désormais *Léopold II*.

²³ Cité par Martine Wijckart, « Autour de *Léopold II* d'Hugo Claus », in *Alternatives théâtrales* n°2, octobre 1979, p. 58.

²⁴ Lambriamont est la contraction du nom de deux personnages historiques : le général Brialmont, son conseiller pour le choix du pays à coloniser et de Lambermont qui était ministre des affaires étrangères, et en quelque sorte son Talleyrand.

La pièce se présente ainsi comme un patchwork d'instantanés, inspirés de l'histoire réelle et incluant volontairement certains anachronismes²⁶. Une structure éclatée, à la fois baroque et réfléchie, qui n'est pas sans faire écho aux principes d'audace, de provocation mais aussi de rigueur intellectuelle des peintres de Cobra, dont faisait partie Claus. Dotremont n'a-t-il pas eu ce mot d'ordre « Crions l'harmonie et chantons le chaos »²⁷ ?

Nous assistons donc au choc entre Léopold II qui considère qu'être soi c'est nécessairement « être plus »²⁸, et le monde « réel », aux limites humaines que nous lui connaissons. On le verra ainsi reprocher aux Belges qui refusent de lui accorder une aide financière pour sa conquête du Congo, « le plus beau gâteau sur la terre »²⁹, de ne pas se rendre compte qu'ils ont « l'occasion de montrer au monde [qu'ils sont] un peuple impérial capable d'en dominer et d'en éduquer d'autres ». Il les traitera de « Sourdingues, de lourdingues, de tas de nègres ». Plus tard, on assistera à ses prières : il demandera notamment à Dieu de lui donner « la puissance d'un éléphant, la beauté de Mona Lisa, le génie de Bonaparte et la foi de Baudouin de Constantinople »³⁰. Ses déclarations prendront par moments des accents shakespeariens :

Léopold II : La nuit est claire. Pas moi. Je me traîne et je grogne et je tourne comme une toupie dans la main de Dieu. Je devrais être heureux, toutes les conditions sont remplies, je suis propriétaire des forêts les plus vastes du globe, de volcans qui font couler une lave d'or dans mes caves, mes jours sont plus puissants et mes nuits abondent en luxuriante chair féminine, ce sont des possessions que je modèle à mon gré et qui ploient et crient sous mes vieux doigts. Et pourtant ? Qu'est-ce que Léopold ? Voilà de nouveau une de ces nuits pleine de questions ? Qu'est-ce que le Congo ? Une verrue, un pustule sur la croûte terrestre rien de plus, et moi, le premier roi de là-bas, que suis-je ? Une barbe pleine d'épinards et d'insectes, une goutte de bave tombée de la nuit étoilée sur la planète. Je crois bien que je suis seul ici et je sue et je gèle.³¹

Enfin, il confiera à Lambriamont son désespoir de ne jamais civiliser le Congo :

Lambriamont, je ne désespère pas, mais j'en suis bien près.

²⁵ *Léopold II*, p. 15-16.

²⁶ Léopold II, surtout vers la fin de la pièce, fait allusion à Mobutu, à Albert 1^{er}, à Baudouin,...

²⁷ Cité par Alain Jouffroy dans *Encyclopaedia Universalis*, s.v. « Christian Dotremont ».

²⁸ *Léopold II*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

³¹ *Ibid.*, p. 62-63.

Sur ce continent noir, pas un pou n'est parfait.
L'âme noire, je ne le trouverai jamais
et mon rêve m'échappe comme s'envole un pet³².

N'oublions pas que nous avons à faire à une mise en jeu. Celle-ci crée de la distance, déforme, accentue, théâtralise ce qui a réellement eu lieu. Dans cette mesure, on ne sera pas étonné de reconnaître les signes d'un jeu carnavalesque : Léopold II se déguise en enfant, se met à versifier pour ressembler à son modèle, le chef des croisés, Baudouin de Constantinople ; les grandes puissances apparaissent sous la forme d'animaux (lion anglais, coq français, aigle allemand, aigle américain) ; le personnage de Bongo-Bongo, « vieux nègre qui n'a plus qu'un bras et un œil »³³ et renvoyant au Congo colonisé, intervient aussi dans la régie du spectacle sur scène, modifiant le décor, descendant des accessoires des cintres.

On le voit, le Léopold II de Claus se dresse moins comme un Richard II ou un Richard III, acteurs d'une tragédie du pouvoir, que comme un Roi Lear dans sa lande, victime d'un « conflit de la grandeur », qui découvre avec son fou – ici Lambriamont doublé de Bongo-Bongo – la vanité de ses prétentions. Situation que Jan Kott a admirablement décrite comme grotesque, non tragique et reliée à l'univers d'*En attendant Godot*. Rappelons-nous : « l'acteur grotesque, c'est l'absolu tourné en dérision et désacralisé »³⁴.

Le dernier de ces « vingt-neufs tableaux » confirmera le caractère déplacé, bizarre, dérisoire de toute l'entreprise de grandeur de Léopold II, rompant donc définitivement avec la figure de mythe qu'il cherchait à construire. On découvre un vieil homme à l'hiver de sa vie, atteint de sénilité, à qui sa maîtresse Caroline reproche de ne pas pouvoir se défaire des fantasmes de son passé (« Mon Dieu ! C'est reparti pour le Carnaval ! »³⁵) et de ne pas l'emmener au bal (« Dis, Popol, quand est-ce qu'on va au bal ? ») » A la toute fin, il ne peut qu'interroger Lambriamont sur le spectacle qu'il vient de donner de lui :

Léopold II : Lambriamont, cela fait combien de temps que je caquette dans mon théâtre de marionnettes ?

³² *Ibid.*, p. 73.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962, p. 112.

³⁵ *Léopold II*, p. 75.

Lambriamont : Ça fait deux heures et demie que vous divaguez.

Léopold II : Un cadavre peut-il rester aussi longtemps dans l'oxygène ? Il se meurt, je le remarque, le vent commence à souffler dans son crâne. Il doit mettre un point final à La Vie et l'Oeuvre de Léopold II.³⁶

L'Oulipo mis en carnaval

Pour aborder la période qui nous est plus contemporaine, j'ai choisi le spectacle *Zugzwang*, de la compagnie Transquinnal et qui, à la différence des autres œuvres dont j'ai parlé³⁷, a connu un grand nombre de représentations, un passage très apprécié en Avignon et continue à tourner en Belgique et en France.

Rien que par son titre, cette création collective semble se rattacher aux autres œuvres analysées. Jusqu'à présent nous avons vu que chaque fois que le protagoniste tendait à incarner une figure mythique, il était condamné à s'autodétruire ou à tout le moins à se ridiculiser. Le caractère vain et risqué de ce type d'entreprise y était donc révélé. Ici, nous serions cependant à un stade plus avancé, comme si le protagoniste se rendait compte de l'insuccès à venir de son mouvement. *Zugzwang* désigne en effet aux échecs « la situation curieuse mais assez fréquente où le meilleur coup pour un camp serait de ne pas jouer, tous les coups possibles entraînant un dommage, un danger ou une perte de matériel. Cela étant interdit, il faut donc jouer et causer sa propre perte »³⁸. Cette définition figure dans le texte de présentation de la pièce et provient d'un dictionnaire d'échecs. Elle est signée par François Le Lionnais dont il sera question plus loin.

Pour ce qui est du spectacle, il faut imaginer une immense photo en noir et blanc de 7,40 m sur 3,40 m affichée en fond de scène. Elle représente l'intérieur du Greenwich, un café de Bruxelles, connu parce qu'on y joue aux échecs. A l'avant-plan, quatre types à l'air

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

³⁷ Pas plus que Ghelderode avec ses *Don Juan*, Claus n'a connu le succès avec *La vie et les œuvres de Léopold II*. La création a eu lieu aux Pays-Bas en 1970, mais la pièce a rarement été jouée depuis (à noter une création de grande qualité au KVS de Bruxelles en 2002).

³⁸ François Le Lionnais et Etienne Maget, *Dictionnaire des Echecs*, Presse Universitaires de France, 1967. Cité dans le site de Transquinnal (www.transquinnal.be).

débonnaire sont attablés autour d'une partie d'échecs. Non loin, des vieux jouent aux cartes, d'autres fument.

Devant cette image, sur scène donc, les quatre mêmes types en chair et en os. Ce sont les acteurs. Le spectacle commence. Ils se mettent à commenter la photo où ils figurent. Sont-ils les mêmes ? En apparence, oui. Pourtant, on passe rapidement à la blague ou au mot d'esprit et l'imagination prend le dessus. On apprend par exemple que l'ouverture de la partie d'échecs engagée est « une variante de l'ouverture Orang-Outan ». Ils se décrivent comme les quatre Mousquetaires, les quatre Evangélistes, les quatre frères Dalton, les quatre Beatles ou encore les quatre Abba. Un vieillard assis à la table voisine devient un ancien espion du KGB oublié par son administration après la chute du mur de Berlin alors que la femme au fond serait une psychothérapeute en pleine thérapie et qu'un homme dans l'angle cacherait un philosophe qui inventerait, à la suite de l'observation minutieuse de la partie d'échecs, une théorie sur la représentation de la réalité.

Ainsi va le spectacle dont ces quelques anecdotes ne constituent que le début. Le principe en est simple : la photo offre une ouverture sur l'imaginaire dans lequel les quatre acteurs s'engouffrent, jouant avec ce que l'on pourrait appeler des figures mythiques de notre monde contemporain (les Evangélistes, les mousquetaires, les Beatles,...) dans lesquelles ils se projettent ou projettent les autres (l'espion du KGB deviendra le philosophe mystérieux puis Paul Auster,...).

Zugzwang n'est pas sans rappeler les jeux littéraires sur le réel et l'imaginaire. Du genre de ceux de l'Oulipo. Et avec raison. Car François le Lionnais, qui est cité dans le spectacle, est justement le fondateur avec Raymond Queneau de l'Oulipo. Les quatre acteurs font même une longue digression sur lui dans le spectacle même. Ils racontent comment François le Lionnais a été fait prisonnier dans le camp de concentration de Dora pendant la guerre. Avec un ami, il a alors imaginé un jeu pour survivre, dans lequel on peut aisément voir en germe les principes directeurs de l'Oulipo: sur base de leurs souvenirs et de leur imagination, ils se décrivaient des chefs-d'œuvre de la peinture et inventaient des histoires

entre eux. Il a consigné cette expérience dans un texte : *La peinture à Dora*³⁹, dont les quatre acteurs donnent à entendre de larges extraits dans leur spectacle.

Dans cette mesure, on pourrait considérer ce spectacle comme oulipien. Mais l'est-il vraiment, n'y a-t-il pas une subversion de la part de Transquiquennal, sur le jeu même de s'identifier, de faire fonctionner l'imaginaire ?

Le jeu conçu par Le Lionnais apparaissait à la réflexion plutôt noble et sérieux : il s'agissait de résister à l'ennemi, l'effort demandé à la mémoire et l'intelligence était particulièrement poussé et surtout la conscience d'une distinction entre le réel et l'imaginaire était clairement maintenue.

En revanche ici, le cadre du jeu est beaucoup plus flou. Le réel supposé n'a rien de séduisant : il est fait de doutes, d'absences de communication, d'idées ou de jeu sur les idées reçues. Le monde imaginaire suggéré est creux lui aussi, rempli de clichés ou de personnages qui seraient le reflet de leur propre errance ou de leurs propres doutes sur la réalité (espions oubliés, mage prophétisant sur les photos,...) quand il ne s'agit pas des porte-drapeaux de cette aspiration à remettre en question le réel (Auster, Borges,...). Tant et si bien que nous finissons par nous retrouver dans la même logique carnavalesque que dans *Don Juan* où se multiplient les reflets déformés des protagonistes.

En conséquence, les figures de référence, qui sont si nombreuses, sont juste le prétexte à un jeu. Ce que nous avons constaté dans les autres œuvres se confirme : se projeter dans une figure mythique relève de l'illusion. Comme le suggère le titre *Zugzwang*, c'est un jeu vain. Ce que du reste n'ignorent pas les quatre personnages de *Zugzwang*. Comme beaucoup de gens de leur génération, ils ne songent plus sérieusement à incarner un modèle de Don Juan et encore moins à s'inscrire dans l'histoire du monde. Ils n'ont aucun motif à tourner en dérision ce type d'élan comme Ghelderode et Claus avant eux. Dès lors, ce qu'ils critiquent, c'est l'intérêt à croire en des modèles, même sous la forme de jeu. C'est pourquoi l'exemple du ludisme brillant à l'Oulipo vire rapidement au Carnaval : on se sert de figures fameuses comme on se sert de masques et le jeu devient vertigineux, trop léger et trop sérieux à la fois,

³⁹ Le texte de François Le Lionnais a été publié (*La peinture à Dora*, Paris, Editions de l'Echoppe, 1999). Il est aussi consultable sur le site de l'Oulipo : <http://www.oulipo.net/oulipiens/document19735.html> (dernière consultation le 13/03/2007).

avec l'effet que la réalité est dépréciée au profit du travail de l'imagination qu'on en fait. Comme pour le pseudo-Don Juan ou le Léopold surhumain, l'essentiel réside dans le rêve qu'on fait de sa vie, non dans la réalité qui doit l'accueillir.

Ainsi peut-on aussi comprendre le sens de mettre en exergue au spectacle une citation de *Lost Highway* de David Lynch⁴⁰ :

Detective : Do you own a camera ?

Renee : No, Fred hates them.

Fred : I like to remember things my own way.

Detective : What do you mean by that ?

Fred : How I remember them, not necessarily the way they happened.⁴¹

Et pour bien marquer le coup, peu avant la fin du spectacle, les quatre comédiens remettent en question le jeu théâtral lui-même, le code admis entre la représentation et la réalité de la salle : ayant pris des notes pendant tout le spectacle, ils font part au public de tout ce qu'ils ont observé dans le comportement des spectateurs au cours de la séance. Ils deviennent donc le miroir vivant des spectateurs.

S'être trompé de planète

Dans le théâtre de Ghelderode, ouvertement reconnu comme grotesque, il n'était pas étonnant de déceler un protagoniste comme Don Juan, condamné à se perdre parmi des menteurs. C'était moins évident avec Hugo Claus, qui n'est pas un auteur explicitement grotesque. Pourtant, Léopold II qui se veut grand roi se rapproche dans son entreprise du « petit bourgeois en vadrouille » qui se projette en Don Juan. Dans les deux cas, un rêve de conquête et de grandeur les poussent. Ils réussissent à obtenir ce qu'ils veulent, l'un la

⁴⁰ Voir cette citation sur la page consacrée à Zugzwang sur le site de Transquiquennal :

http://www.transquiquennal.be/article.php3?id_article=38 (dernière consultation le 13/03/2007).

⁴¹ « L'inspecteur: Avez-vous un appareil photo? / Renée: Non, Fred les déteste./ Fred: J'ai ma manière à moi pour me souvenir des choses / L'inspecteur: Qu'est-ce que voulez dire? / Fred: Ce dont je me souviens n'est pas forcément ce qui est arrivé. » (Je traduis).

possession du Congo, l'autre celle d'un lupanar, mais à un moment donné, tout bascule, rien n'a plus de sens, le défi initial devient dérisoire : l'amour se réduit à un microbe et le rêve de colonisation à un pet. Comme s'il existait une impossibilité ontologique de faire correspondre un idéal imaginé avec la réalité vécue.

75 ans après *Don Juan* et 30 après *Léopold II*, les protagonistes de *Zugzwang* sont conscients de cette fin des illusions. Croire en des idéaux est devenu douteux, a fortiori dans les figures qui les représentent. Mais ils vont encore plus loin : pour eux, même jouer à redéfinir le monde avec l'un ou l'autre apôtre de l'illusion s'avère factice.

En fin de compte, il ressort de ces pièces une grande méfiance pour les figures exemplaires, comme si elles étaient par nature incompatibles avec la réalité, des simulacres, des miroirs aux alouettes.

Ce principe est sans doute présent dans d'autres œuvres du théâtre belge, sans nécessairement impliquer des mythes littéraires ou historiques. Il conviendrait de les étudier. On peut penser à toutes ces pièces souvent séduisantes où dominant un goût de l'insuccès et de l'action inutile et où la fuite dans l'imaginaire est prônée : celles d'Yves Unstad, de Paul Emond ou de Paul Willems, par exemple. Et hors du théâtre, il est permis aussi songer aux œuvres de Michaux (*Plume*) ou à celles de Simon Leys (*La Mort de Napoléon*).

Résonne peut-être en filigrane chez tous ces auteurs belges cette interrogation de Ghelderode sur lui-même, qui fait frémir et sourire à la fois : « 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 »⁴².

⁴² Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, Paris, L'Arche, 1956, p. 10.