

MICHEL DE GHELDERODE ET SES NÈGRES

KWIEBE-KWIEBUS, au cours de son périple fantastique autour de sa Flandre ¹, se retrouve un jour au pays des nègres. Cette «humanité baroque» que le «candide philosophe, [...] sage de tempérament et de raison», se plaît à étudier avec amusement aime s'affubler «d'oripeaux démodés» et adore des idoles «hilares et grimaçantes». Les chefs de tribus, qui doivent leur situation à leur habileté et à leur talent «de prestidigitateurs et d'aveurs de sabres», règnent sur une communauté de fainéants et de larrons, doués pourtant du remarquable esprit guerrier grâce auquel les tribus s'entre-dévorent. Néanmoins, leur cannibalisme ne constitue pas un obstacle au développement de leurs penchants artistiques : il y en a parmi eux qui «fabriquent de cacophoniques musiques» et qui font de la poésie «en débitant sans suite les mots les plus ineptes», ou encore de la peinture avec «des couleurs hurlantes». Leurs amusements ne sont pas moins bizarres : des danses frénétiques, des combats deux à deux qui ressemblent étonnamment à la boxe, ou des assemblées où «l'on se brocardait avec cent gestes saugrenus à la manière des macaques».

Cette vision d'ensemble, fantaisiste, caricaturale et peu complaisante, où Ghelderode semble faire, avec une ironie mordante, l'inventaire des clichés et des idées reçues à propos du Noir, nous la retrouverons, individualisée, dans plusieurs pièces de théâtre où apparaît ce personnage ².

¹ DE GHELDERODE (Michel), *Voyage autour de ma Flandre tel que le fit aux anciens jours Messer Kwiebe-Kwiebus, philosophe des dunes*. Bruxelles, Les Eperonniers, 1988. L'épisode relatif aux Noirs : pp.37-39. Daté de 1921, ce conte philosophique a été publié d'abord en 1926, sous le titre *Kwiebe-Kwiebus*, et puis en 1947, en version ne varietur, avec le titre ci-dessus. Selon les recherches de Roland Beyen, ce conte provient du roman burlesque écrit en 1921 et resté en manuscrit : *Heiligen Antonius ou l'Admirable, horripilant et philosophique histoire d'Antoine, saint de Flandre, et de ses tentations, relatées en quatre livres, sans souci de morale ni de beau langage pour les gens de Belgique*, Ghelderode ayant remplacé Antoine par «Kwiebus» (Cfr BEYEN (R.), *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Bruxelles, Palais des Académies, 1987, pp.146-147).

² Selon Jacqueline Blancart-Cassou, «le personnage du "nègre" est confusément évocateur pour l'auteur à la fois de l'Afrique et de l'Amérique ; enfant de l'Afrique, c'est un primitif, "fils du crocodile et de la noix de coco", un païen qui a dû être cannibale [...] et qui est demeuré d'une brutalité quasi bestiale ; mais il est aussi, plus ou moins nettement, un Noir américain, tantôt boxeur-millionnaire, tantôt cireur conscient de sa situation de "paria". [...] Le Noir américain est une figure des temps modernes : il incarne plus précisément le retour du vingtième siècle à certaines formes de primitivisme, manifestées dans

Chronologiquement, la liste est inaugurée par le «nègre boxeur, soute-neur ténébreux»³ de *Têtes de bois*, pièce publiée dans *La Flandre littéraire* du 15 novembre 1924. Dans *La mort du Docteur Faust* (1925), nous assistons à l'apparition épisodique d'un autre Noir qui se mêle à la foule des consommateurs de la taverne des Quatre Saisons ; bien qu'il ne lui ait confié qu'une seule réplique, Ghelderode semble avoir jugé la présence de ce personnage suffisamment importante pour l'inclure dans la liste des *dramatis personae*.

Les personnages de «nègres» les mieux individualisés et les plus représentatifs sans doute, en raison de leur fonction dramatique extrêmement importante, sont Beni-Bouftout dans *Don Juan ou les Amants chimériques* (1926) et Bam-Boulah dans *Pantagleize* (1929), sur lesquels nous reviendrons. Mais la liste ne serait pas complète si nous ne rappelions également Spiridon, un des trois mannequins animés du *Ménage de Caroline*, «pochade» écrite en 1930, qui figure «un roi nègre en melon, boursoufflé, à la mâchoire effroyable»⁴ et Batling Mac Robino⁵, le Noir de la comédie féerique *Le voleur d'étoiles*, pièce inédite, écrite en 1931.

Il est symptomatique que le personnage du Noir apparaisse dans les premières pièces de Michel de Ghelderode, celles où il subit la tentation de la «modernité» et où il intègre à son théâtre des éléments empruntés au music-hall, au cirque, au guignol, à la pantomime burlesque, grâce, entre autres, aux contacts fertiles qu'il entretient avec le Théâtre populaire flamand (Vlaamsche Volkstoneel), troupe théâtrale prestigieuse et avant-gardiste.

Si nous avons choisi de nous occuper de Beni-Bouftout et de Bam-Boulah, c'est parce que ces deux personnages illustrent de manière exemplaire la façon dont Ghelderode exploite au niveau spectaculaire un schéma psychologique réducteur. Les stéréotypes et les clichés se rapportant aux Noirs deviennent une riche source de procédés et d'effets dramatiques. Ceux-ci sont étroitement liés à l'esthétique dramatique de l'auteur, redevable, dans cette première période de création, aux influences du théâtre d'avant-garde.

Dans son étude «Faust selon Ghelderode. De la tragédie au music-hall»⁶, Michel Otten a magistralement démontré que la plupart des pièces de théâtre que Ghelderode a écrites entre 1925 et 1930, date qui marque un changement dans son esthétique dramatique, s'inscrivent dans la lignée théâtrale de l'avant-garde : «C'est le théâtre de la surprise et de l'irrationnel», écrit Michel Otten, «tel qu'il a été théorisé par Marinetti dans ses célèbres manifestes futuristes et tel qu'il s'est ensuite développé à travers toute l'Europe : pièces fantaisistes d'Apollinaire et de Cocteau, théâtre dadaïste et surréaliste en France, théâtre

les arts, jazz ou cubisme, et dans le goût de la violence» (*Le rire de Michel de Ghelderode*. Paris, Klincksieck, 1987, p.109).

³ Ibid., p.109.

⁴ Dans DE GHELDERODE (M.), *Théâtre*. Tome V. Paris, Gallimard, 1957, p.178.

⁵ Voir BLANCART-CASSOU (J.), op.cit., p.109.

⁶ Dans *Berenice*. *Rivista quadrimestriale di letteratura francese*, n°23-24, (aout-nov.) 1988, pp.139-159.

futuriste et constructiviste en Russie, théâtre de la totalité au Bauhaus, en Allemagne»⁷.

Pourtant, à la différence de ce qui se passe dans *La mort du Docteur Faust*, on peut observer, dans les deux pièces qui nous intéressent : *Don Juan ou les Amants chimériques* et *Pantagleize*, une modification sensible des moyens scéniques employés. Sans avoir abandonné la frénésie moderniste qui l'animait lors de la création de sa première grande pièce et qui lui faisait presque épuiser les «artifices scéniques»⁸ du théâtre d'avant-garde (montage d'attractions de music-hall, prestidigitation, parades et pantomimes grotesques de personnages du guignol, cirque, simultanésisme, projections cinématographiques), Ghelderode semble en effet avoir élagué et raffiné ses moyens scéniques. Il demeure néanmoins dans le domaine d'un théâtre où s'affrontent constamment le sérieux et le burlesque car, dans *Don Juan* et *Pantagleize*, nous allons retrouver «l'esprit joyeusement irrévérencieux du music-hall», cette permanente «subversion de la tragédie», dont parle Michel Otten et qui fait qu'il n'y a pas «d'affrontement tragique, pas de déclaration pathétique qui ne soient doublés par des jeux comiques ou parodiques»⁹.

Bam-Boulah

Malmenant la chronologie, nous nous occuperons d'abord de *Pantagleize* — pièce ayant le sous-titre de «vaudeville attristant» — car, parmi les œuvres écrites dans cette première période de création dramatique, elle nous semble se rapporter plus directement à l'avant-garde et refléter l'attitude plutôt ambivalente de Ghelderode face à celle-ci.

L'esprit offensif, polémique, anti-bourgeois, même anarchiste des avant-gardistes, les contenus esthétiques subversifs qu'ils cultivaient, leur penchant pour la mystification et la fumisterie, leur désir de choquer et d'ébranler l'inertie de la pensée n'étaient pas pour déplaire au jeune Ghelderode, bien au contraire. Rappelons-nous la conférence, intitulée *Mes amis*, qu'il prononça le 17 octobre 1924, à l'époque où il était le président du Cercle de Bruxelles de la Renaissance d'Occident : «déguisé en Père Fouettard», au lieu de tenir un discours académique, «il malaxa une heure durant une douzaine de marionnettes représentant des amis»¹⁰ ; ou encore la création du personnage saugrenu de Philostène Costenoble, «croquemort les jours ouvrables et superbement poète le dimanche»¹¹, dont il a fait publier les soi-disant poèmes. Tout cela relève du plus pur esprit de mystification cher aux surréalistes.

D'autre part, le fait que l'anti-dogmatisme des avant-gardistes s'était transformé en une sorte de dogmatisme *sui generis*, par le caractère radicalement exclusif de leur révolte, et que l'avant-garde se caractérisait de plus en plus par la psychologie sectaire d'un petit groupe fanatisé n'a pas pu échapper à Ghelderode. Ainsi assistons-nous dans *Pantagleize*, en premier lieu, à une

⁷ Ibid., p.142

⁸ C'est Ghelderode lui-même qui caractérise ces techniques théâtrales, trente ans après (voir *Les entretiens d'Ostende*. Paris, L'Arche, 1956, p.77).

⁹ OTTEN (M.), art.cit., pp.150, 141.

¹⁰ Voir BEYEN (R.), *Michel de Ghelderode ou La hantise du masque. Essai de biographie critique*. 3e édition. Bruxelles, Palais des Académies, 1980, p.187.

parodie cinglante de l'avant-garde¹², bien que, dès la représentation de la pièce en 1930, on y ait vu plutôt une satire de la révolution¹³. Ghelderode lui-même s'insurge contre cette interprétation, en affirmant qu'il n'a jamais voulu faire de sa pièce une «machine politique»¹⁴. Si son texte tourne pourtant en dérision la révolution, c'est parce que les surréalistes, dont les conceptions tendaient à déborder l'esthétique pour s'étendre au domaine de la vie sociale, prêchaient non seulement l'instauration d'un nouveau style de vie par la pratique d'un non-conformisme absolu, mais aussi une forme d'insurrection sociale¹⁵. Ce qui probablement a le plus agacé Ghelderode, que la «politique grossière»¹⁶ rebutait, c'est justement cette évolution des surréalistes vers une conception militante du rôle de l'intellectuel dans la révolution¹⁷. Déjà en 1927, il mettait en exergue de son manifeste, publié dans la revue *Wendingen* et intitulé «Écrit à la lueur d'un incendie», les phrases suivantes :

Réalisme est mort !...
 Impressionisme est mort !...
 Futurisme est mort !...
 Expressionnisme est mort !...
 Sur-réalisme est mort !...
 On ne vit pas avec les morts !...¹⁸

Dans le même manifeste théâtral, dont le style adopte d'ailleurs le ton polémique, ostentatoire et gouailleur des avant-gardistes, il enjoint formellement :

Enterrez les Écoles ! [...] On liquide le stock des expériences 1910-1925 !
 [...] Quant à renouveler le théâtre par le music-hall et le cirque, c'était bien.

¹¹ Ibid., p.168.

¹² Nous retrouvons la même idée chez J. Blancart-Cassou : «Les premières pièces [...] qui sont d'un modernisme agressif dans leurs procédés, n'en font pas moins, paradoxalement, la satire du modernisme» (op.cit., p.107).

¹³ Voir BEYEN (R.), op.cit., p.240.

¹⁴ Cité par R. Beyen, ibid., p.242.

¹⁵ Déjà Marinetti, dans son *Manifeste* de 1909, plaidait en faveur de l'esprit d'anarchie manifesté non seulement dans les lettres, mais aussi contre la société : «Nous voulons glorifier la guerre — cette unique hygiène du monde — le militarisme, la patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées pour lesquelles on meurt et le mépris de la femme [...]. Nous voulons détruire les musées, les bibliothèques, les académies de toutes sortes et lutter contre le moralisme, le féminisme et contre toute lâcheté opportuniste et utilitariste» (cité par DE MICHELI (Mario), *Avanguardia artistica a secolului XX*. Bucuresti, Meridiane, 1968, p.330 ; c'est nous qui avons traduit).

¹⁶ Cité par R. Beyen, ibid., p.242.

¹⁷ D'ailleurs, rappelons-nous que la plupart des surréalistes de marque (dont Breton, Aragon, Éluard) ne tardent pas à adhérer, dès 1927, au Parti Communiste.

¹⁸ Manifeste publié d'abord en traduction néerlandaise dans la revue *Wendingen*, VIII, 3, 1927. Le texte français a été publié par R. Beyen dans les Annexes du volume *La correspondance de Michel de Ghelderode*. Tome I (1919-1927).

On a été jusqu'à l'extrême limite des moyens interdits ! Les vrais riches sont économes ! Une seule expérimentation est à méditer : celle de la géométrie ! 19.

Malgré tout ce qu'il y a de péremptoire dans une telle profession de foi, il n'abandonnera pas pour autant les techniques du music-hall lorsqu'il rédigera *Pantagleize*, en 1929. Mais laissons parler Pantagleize :

À l'aube, il y avait un calendrier, un nègre, un réverbère, une éclipse, des derviches hurleurs et des tireurs de pipes dans une kermesse. Et toi, Rachel qui me sauvas la vie. Mon destin se poursuivait. Ensuite le vol du trésor. Peu après, je devins ministre de quelque chose. Alors un palmier qui parlait. Puis la fuite. La fuite, c'est encore ce qu'il y a de moins fou dans tout ceci. Quel rôle ai-je joué ? Est-ce terminé ? [...] Et la révolution ? Que devient-elle ? Y eut-il seulement une révolution ?²⁰

Cette énumération fantaisiste à vous donner le vertige, à l'air surréaliste et loufoque, constitue, à quelques points près, le résumé exact de la pièce. On pourrait en voir un autre dans cette citation qui renvoie à la fameuse recette de Tristan Tzara pour obtenir un poème dada : «J'ai du chagrin», dit Pantagleize, «le chagrin d'avoir un destin si compliqué. Mettez dans un sac une phrase stupide, une éclipse, une femme, un trésor, secouez le tout et il en sort mon destin» (p.133).

Qui est le Noir Bam-Boulah et quelle place occupe-t-il dans cette pièce qui met en scène une révolution d'un jour, une révolution de music-hall comme la nomme un des protagonistes²¹, par un curieux et ambigu effet de distanciation, cher à Ghelderode, par lequel un personnage porte souvent des jugements étonnamment exacts sur la pièce, sur lui-même ou sur les événements auxquels il prend part ?

Il faut dire d'emblée que le Noir Bam-Boulah, cireur de bottes et domestique de Pantagleize, ce «philosophe de profession» à la recherche de son destin, n'a rien du Bon Sauvage. Dans cette perspective, on pourrait même dire qu'il s'agit d'un «mauvais sauvage», car il n'a nullement l'air dépaysé au sein de la civilisation ; il semble s'y être parfaitement adapté, au point d'avoir été contaminé par les «bienfaits» de celle-ci, y compris celui de l'idéologie révolutionnaire : lecteur passionné de brochures incendiaires et victime du bourrage de crâne, Bam-boulah étale à tout propos les lieux communs du discours de la propagande révolutionnaire, qu'il a digéré de façon mécanique. Il parle des Noirs comme des «pauvres parias de la colonisation», de la «pourriture parlementaire», du «peuple exploité», des «prolétaires opprimés», etc. Il incarne en quelque sorte, de façon parodique, le mythe du bon sauvage à

Édition établie, présentée et annotée par R. Beyen. Bruxelles, Ed. Labor, 1991, pp.494-495.

19 Ibid.

20 DE GHELDERODE (Michel), *Théâtre*. Tome III. Paris, Gallimard, 1953, p.109. Toutes les citations de *Pantagleize* renvoient à cette édition.

21 C'est le personnage d'Innocenti, un des compagnons révolutionnaires de Bam-Boulah, qui fait cette remarque : «Ce n'était pas cette révolution-là qu'il fallait faire. Comme dans un studio américain» (p.98). Et un peu plus loin cette autre : «Des illusionnistes, des pochards, des irresponsables, des lecteurs de brochures. Votre révolution ? C'est du music-hall» (p.99).

l'envers : dans sa vision, le monde ne sera pas sauvé par un retour à la nature, à un état primitif, édénique, non corrompu par la civilisation, mais par le sauvage qui, intégré à la civilisation, la réformera au moyen de la révolution : «Moi, enfant de la nature, sauver le vieux monde macaque» (p.44).

Pourtant ce serait une erreur de chercher une dimension psychologique profonde à Bam-Boulah²². Le personnage est construit selon quelques lignes de force qui composent le portrait schématisé d'un clown plus évolué. Plus évolué, car il ne se borne pas à accompagner ou à souligner les événements tragiques par ses numéros clownesques, mais, comme on le verra plus loin, il en devient à plusieurs reprises l'élément catalyseur et dynamisant. Sa fonction est donc purement dramatique, et la meilleure preuve en est le fait que le personnage n'apparaît pas dans le conte *Pantagleize*, qui a été publié par Ghelderode dans *La Flandre littéraire* du 15 juin 1925 et dont il tirera, quelques années plus tard, la pièce homonyme.

Ghelderode ne se sert des stéréotypes du Noir, qui donnent le contour caricatural du personnage (le Noir puissant, impulsif, «jamais malade», primitif, naïf, sans omettre les allusions plaisantes au cannibalisme), que pour mieux étayer le style hilarant et burlesque du théâtre qui était le sien à l'époque. Ce style en appelait à des éléments spectaculaires empruntés essentiellement au music-hall, au guignol, à la pantomime, mais aussi aux gags des comédies cinématographiques.

Le langage de Bam-Boulah est lui aussi caricatural. Son petit nègre, parsemé de mots anglais, est une inépuisable source de comique. Tout comme sa négritude est la source de nombreux jeux de mots cocasses : «Tu es bien pâle pour un nègre», lui dit Pantagleize à un moment donné. Ou : «Honte sur toi, homme noir ! Qu'as-tu donc ? La gueule de bois, comme les fétiches de ton pays ?» (p.45). D'ailleurs, pour ce qui est de sa négritude, il en semble tellement obsédé qu'il ne cesse de l'affirmer de façon pléonastique : «Moi, bon nègre, levé six heures, travailler comme un nègre»²³, «enfant de négresse», «camarade, viens sur mon cœur de nègre», «joie de nègre», «Bam-Boulah, enfant de brousse, sentir le fauve», «Bon nègre très peur». Cela ne l'empêche pas, dans son délire égalitaire, de rêver d'échapper à la négritude qui serait à l'origine de sa condition sociale inférieure. Il ne doute pas que lors de la victoire de la révolution, «on blanchira les nègres» (p.44).

On peut dire que parmi les personnages de la pièce, tous soumis au principe de la déformation caricaturale, c'est bien le noir Bam-Boulah qui détient la fonction de clown ; plus d'une fois nous assistons à de véritables récitals en la matière : danses et pantomimes, passages soudains de l'hilarité aux larmes. Il faut remarquer l'extraordinaire force de contagion de ses danses, auxquelles il fait appel pour extérioriser un affect puissant : la joie et la frénésie du début, quand il entend prononcer la phrase fatidique, censée donner

²² Ghelderode lui-même affirme dans une note préliminaire, qui figure uniquement dans l'édition originale de la pièce, que «les personnages sont caricaturaux par essence» (cité par BEYEN (R.), *Ghelderode*. Paris, Seghers, 1974, p.53).

²³ Ce qui est amusant, c'est que Pantagleize fait lui-même un «travail de nègre» : c'est lui qui avait écrit, pour de l'argent et non par conviction, les brochures qui ont échauffé la cervelle de Bam-Boulah, mais c'est un certain Machinski qui les a signées.

le signal de la révolution, lui fait entamer «une danse guerrière et menaçante» dont Pantagleize imite lui aussi les mouvements. Puis, exalté à l'idée d'être le grand dépositaire de ce secret, il se met à danser une «danse macaque» au cabaret où il est allé retrouver ses amis révolutionnaires. Innocenti, le garçon de café, et Lekidam, «le poète», l'imitent «inconsciemment, frappant dans leurs mains, et répétant avec le nègre : aya !... aya !...» (p.55). Dans la même scène, c'est toujours Bam-Boulah qui, par prudence, impose à ses camarades une suite de pantomimes burlesques qui représentent autant de codes destinés à chiffrer le précieux message concernant la révolution prochaine et son déroulement : signaux de marine, faits avec des mouchoirs, «alphabet phoque» (cris longs et brefs, accompagnés «d'incroyables grimaces»), langage sourd-muet («mimique appropriée» et gestes avec les mains). Un autre code que Bam-Boulah emploie au même titre que les autres, c'est la «pouyaside», «poésie pure», mélange incompréhensible d'onomatopées, de style télégraphique, de termes militaires, de clichés poétiques et de langage enfantin, parodie évidente du dadaïsme et du lettrisme :

T.S.F. roucoucou allò allò centrale téléphone Mademoiselle Kakarakak N°2 secteur crac mille millions d'étoiles dépôt munitions bonsoir gare tû-tû-tû secteur 3 ministère et police moâ manger chocolat et boire petit lait banque Moussié secteur 4 viens poupoule militaires et bonnes d'enfants vive la classe populo-baba-midi la soupe nivellement par le flanc suppression sans douleur rastas en colonnes par quatre soir éternité commence (p.57).

D'ailleurs, les allusions satiriques aux mouvements d'avant-garde abondent et elles sont plus que transparentes : Pantagleize lit des manifestes d'art, «qui ne démontrent rien du tout» (p.44), et avoue avoir pratiqué lui aussi la poésie, futuriste de toute évidence : «J'ai aussi été poète naguère. L'avant-garde ne chantait alors que le béton armé et les moteurs à explosion» (p.64). Lekidam se réclame «de la dernière école» et illustre en conséquence son talent, contagieux comme on l'a vu, avec une profusion d'échantillons de poèmes incompréhensibles (mélange cocasse de futurisme, de dadaïsme et de surréalisme).

Dans la scène de l'éclipse, Posaune, le policier, et Bam-Boulah, le révolutionnaire, tous deux en mission et déguisés en astronomes de foire, emploient le style absurde et grandiloquent du boniment de foire, mêlé à celui du discours publicitaire tapageur et à celui de la presse à sensation, que nous retrouvons dans les écrits dadaïstes ²⁴ :

BAM-BOULAH : Eclipse ? Moussié ? Toi voir éclipse... clipse... clipse... cinquante centimes... L'éclipse véritable. Moi seul, la vraie éclipse, les autres, des imitations (p.71)

[...] L'éclipse authentique, garantie (p.73).

²⁴ Voir TZARA (Tristan), *Lampisteries précédées des Sept manifestes Dada* : «Messieurs mesdames achetez entrez achetez et ne lisez pas vous verrez celui qui a dans les mains la clef du Niagara l'homme qui boite dans une boîte les hémisphères dans une valise le nez enfermé dans un lampion chinois vous verrez vous verrez la danse du ventre dans le saloon de massachussetts» etc. (cité par CALINESCU (Matei), *Conceptul modern de poezie*. Bucuresti, Ed. Eminescu, 1972, p.202).

POSAUNE : Clips' - clips' - clips'... Quarante cinq centimes, se méfier des contrefaçons. L'éclipse officielle. L'essayer, c'est l'adopter ! (p.72).

Ensuite, le fait que Pantagleize, l'homme providentiel, « le camarade mystérieux » qui lance, à son insu, le mot d'ordre du déclenchement de la révolution, soit taxé d'imbécile (épithète imposée par Bam-Boulah et que tous adoptent, y compris Pantagleize) nous fait penser à l'Idiot universel de Tristan Tzara, qui a « des anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes. Dada travaille avec toutes ses forces à l'installation de l'idiot partout »²⁵.

Mais le Noir Bam-Boulah n'a pas seulement une fonction clownesque dans une révolution de music-hall aux accents surréalistes²⁶. Il est également un personnage d'essence carnavalesque, car « le grand soir des nègres », la « superbe fête » qu'il attend impatiemment, n'est autre chose, dans son déroulement dramatique, qu'une révolution de carnaval. Nous y retrouverons plusieurs catégories et actes carnavalesques, tels que les a décrits Bakhtine²⁷.

Nous ne nous attarderons pas sur les raisons philosophiques qui ont rendu possible cette carnavalisation de la révolution par Ghelderode, sur sa vision pessimiste de la condition humaine et de l'histoire, ou sur l'extraordinaire intuition qu'il a eue, avant tant d'illustres intellectuels de l'Occident, du fait que les révolutions ne sont que des carnivals sanglants. Ce qui nous intéresse, c'est de déterminer les mécanismes dramatiques par lesquels cette vision carnavalesque du monde devient opérante du point de vue théâtral.

Celui qui impose cette vision, à l'intérieur de la pièce, est essentiellement Bam-Boulah. Au fond, le monde à l'avènement duquel il rêve, dans son utopie révolutionnaire et son pathos égalitaire, n'est autre que « le monde à l'envers » du carnaval. Un monde qui repose sur l'abrogation des lois, des conventions de la vie quotidienne et sur la suppression des systèmes hiérarchiques : « plus bon nègre, méchant nègre, manger civilisés, yes, dormir douze heures et boire pale-ale » (p.40) ; « grand soir viendra où tout le monde dormira même chose ». C'est le monde où l'« on blanchira les nègres » (p.44) et où lui, Bam-Boulah, cireur de bottes et domestique, sera ministre. Le « monde à l'envers » instaure une relation informelle et familière entre les hommes, grâce à la disparition de toutes les formes de crainte, de vénération, de piété ou de respect de l'étiquette, qui découlent de l'inégalité sociale. Il s'agit de contacts humains où la conduite, le geste et la parole s'affranchis-

²⁵ TZARA (Tristan), *Dada. Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (cité par CALINESCU (M.), op.cit., pp.205-206).

²⁶ Il suffit de penser à la façon absurde dont elle s'est déclenchée, à celle non moins absurde dont se déroule le jugement final des « révolutionnaires » avec des juges descendus du guignol, et à Posaune qui apporte au procès comme preuve de culpabilité de Pantagleize le réverbère du premier acte, qui a servi de tribune à celui-ci pour haranguer la foule. Quant à l'éclipse, nous retrouvons encore une fois (après *La mort du docteur Faust*) le thème de la fin du monde, thème privilégié du futurisme et du théâtre d'avant-garde. Voir à ce sujet M. OTTEN, art.cit., p.146.

²⁷ BAKHTIN (M.), *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Bucuresti, Univers, 1970, pp.168-182.

sent de l'autorité de toute hiérarchie, en devenant *excentriques*, c'est-à-dire déplacés du point de vue de la logique ordinaire, non-carnavalesque. Nous retrouverons cette catégorie de l'excentrique, dont parle Bakhtine, à plusieurs reprises dans le déroulement dramatique de *Pantagleize*. Ainsi, au cabaret, lors de la première rencontre de Pantagleize avec les quatre révolutionnaires avertis par Bam-Boulah que l'homme providentiel était un imbécile, Innocenti aborde celui-ci de but en blanc : «Alors, c'est toi l'imbécile ?». Pantagleize, bien qu'interloqué, entre dans la convention carnavalesque en assumant ce rôle, pour ne plus le quitter jusqu'à la fin :

PANTAGLEIZE : Peut-être. C'est moi l'imbécile, un imbécile parmi les autres. Au moins je me donne cette apparence. Cependant, j'avoue ignorer ce que je suis. Qu'est-ce qu'un imbécile ?

INNOCENTI (précis) : Es-tu l'imbécile ?

PANTAGLEIZE : L'imbécile-type ? [...] Je suis l'imbécile, parfaitement. Celui qu'il vous plait de voir en moi. Bam-Boulah ! Tu peux répondre de moi, n'est-ce pas, de mon imbécilité ?

BAM-BOULAH (bégayant) : Yes (pp.63-64).

Un autre exemple d'excentricité carnavalesque : au moment où la révolution-carnaval bat son plein, Rachel Silberschatz, parodie grotesque de la femme commissaire, révolutionnaire fanatique, court vers Pantagleize, qu'elle ne connaît pas, mais qu'elle observe depuis quelque temps :

RACHEL : Viens ! Tu es un surhomme. Tu es grand. Tu es admirable ! (Elle l'étreinte, le baise sur la bouche et l'entraîne).

PANTAGLEIZE : Vraiment ?

RACHEL (déliquant) : Je t'aime ! (p.78)

Mais la scène contenant l'acte rituel qui marque le point culminant du carnaval, dont Bakhtine nous dit qu'il reflète le mieux l'essence même de la vision carnavalesque du monde, est celle qui se déroule au bar Objectif où les protagonistes fêtent imprudemment le triomphe apparent de la révolution avec du «champagne bourgeois» et des «cigares». Il s'agit de la mascarade du couronnement suivi de la déposition du roi du carnaval. Selon Bakhtine, la séquence couronnement/déposition constitue un cérémonial ambivalent qui exprime le caractère à la fois inévitable et bien fondé de l'acte de rénovation, que représente le carnaval, mais qui exprime aussi la joyeuse relativité de tout régime, de toute société, autorité ou hiérarchie. Le couronnement est ambivalent car il renferme implicitement l'idée de la prochaine déposition, celui qu'on couronne étant l'esclave ou le bouffon, donc le personnage qui se trouve à l'antipode du roi réel. Et cet acte inaugure et consacre le monde à l'envers.

Bam-Boulah, l'esclave et le bouffon (ou, selon ses propres termes : «moi, homme inférieur»), rendu euphorique par le triomphe, profite du désarroi de ses camarades pour se proclamer d'abord président de la séance, puis, en proie à un délire toujours croissant de mégalomanie, ministre et finalement Président de la République :

Yes ! Moi nettoiyais godasses. Maintenant, bon nègre, grand chef. Nettoyer univers. [...] Moi proclame l'état martial et loi de siège !

Finish ! Fusiller tous les imbéciles. [...] Yes. Organiser, distribuer les pouvoirs. Et la protocole (p.97).

Les autres (sauf Innocenti) finissent par entrer dans le jeu de Bam-Boulah et par se disputer les charges ministérielles. Mais le cérémonial de la déposition ne tardera pas à suivre. Son déroulement dramatique comprend deux phases distinctes, bien que presque simultanées : l'une symbolique et l'autre en acte. Pantagleize, de retour avec une valise contenant le trésor dérobé à la banque, prononce un discours qui n'est autre que celui qui marque la déposition symbolique de la Révolution-Carnaval et donc de son président-roi. En substituant l'utopie négative de l'enfer post-révolutionnaire à l'utopie positive de la révolution, en tant que changement édénique du monde, il la détruit — sans toutefois l'anéantir complètement, car l'ironie de son discours (teintée de cynisme) confère à l'acte l'ambivalence spécifiquement carnavalesque :

Pour commencer, citoyens, le peuple il faudra l'inventer. Nous détruirons le seul vrai Dieu et créerons des idoles en caoutchouc et en triplex. Je suis pour les faux dieux... Chérubins de mardi-gras, que je vous bénisse en votre charité suppurante et vous loue dans l'attente d'une explosion joyeuse et d'une immortalité glorieuse dans les boccas d'un museum. J'ai vu des pestiférés et des croquemittains commander en chef aux légions de prolétaires casqués de casseroles et de vases de nuit. Légions de squelettes insulteurs aux gestes ineptes et désolants. Pour la liberté, camarades ! Celle de cracher au plafond et de faire ses crottes aux jours de réjouissance. Mais tenez compte qu'il faudra rendre la terre aux bêtes et les hommes à leur misère. Ensuite, nous ordonnerons des actes si saugrenus qu'ils seront irréparables de toute éternité. [...] Est-il trop tard pour parler au peuple ? Non. Quand il aura été inventé et que nous aurons expérimenté sa résistance à la dynamite et à nos discours, nous lui donnerons des pyjamas, des motocyclettes et trois livres de saucisson international par tête. [...] Puis fabriquerons cœurs pneumatiques, cerveaux à répétition et culs à ressorts pour recevoir la botte des maîtres nouveaux (pp.105-106).

Quant à la déposition en acte, elle sera l'œuvre des agents de police, déguisés en garçons de café. Tandis que Pantagleize, en vrai philosophe de carnaval, tient son discours, sans se soucier de la réaction de ses camarades, ceux-ci s'effondrent à tour de rôle sous les coups de matraque des garçons de café. Bam-Boulah et ses amis quittent ainsi la scène du carnaval, pour ne plus apparaître que dans la scène finale du jugement et de l'exécution.

Beni-Bouftout

Quant au «frère nocturne» de Bam-Boulah, au nom évocateur de Beni-Bouftout, dans *Don Juan ou les Amants chimériques*, il faut dire d'emblée que nous sommes en présence d'un faux Noir, d'un Blanc déguisé par un «soir gluant» de carnaval. Même si, en tant que lecteurs, nous ne l'apprenons qu'aux dernières pages de la pièce, n'oublions pas qu'en tant que spectateurs nous sommes à même de percevoir le déguisement au premier coup d'œil. Ainsi, en dépit des similitudes qui existent entre les deux personnages au niveau des stéréotypes qu'ils incarnent, Beni-Bouftout acquiert, par son masque, une dimension que Bam-Boulah n'a pas. Car le masque exprime la vraie dialectique de l'esprit, avec toutes ses tensions. La physionomie est porteuse de sens uniquement au niveau de la psychologie, tandis que le masque situe celui

qui le porte, même s'il ne s'en rend pas compte, dans la sphère de l'ontologique.

Le paradoxe du masque fait qu'il *montre, indique* et en même temps dissimule. Quelquefois, il désigne justement ce qu'il cache, en révélant l'essence tout en l'incorporant à l'un ou à l'autre de ses archétypes grotesques. [...] En tant que négation de la pseudocomplexité du psychologique, le masque est un premier signe de manifestation de la volonté de pénétrer dans le domaine du spirituel²⁸.

Ces considérations nous permettent d'aborder le personnage de Beni-Bouftout dans une perspective qui nous fasse voir ce qui se cache au-delà du contour caricatural et burlesque que lui confère son masque.

Beni-Bouftout se jette dans le carnaval dans l'espoir d'échapper à une existence anodine, d'être autre chose qu'«un petit bourgeois en ribote»²⁹. Mais il ne s'empêtre pas dans des réflexions pseudo-philosophiques sur la Beauté idéale et ne met pas son Moi en cause : «Comment savoir ce que je suis, ce que je ne suis pas ?» (p.72), la question quasi hamletienne de don Juan n'est pas la sienne. À la différence de don Juan, il semble avoir assimilé les lois du carnaval, de cette fête qui proclame «la joyeuse relativité» de toute chose par son pathos des changements, des substitutions et des mystifications. Le masque du Noir, être d'instinct, «toujours content, jamais malade» (p.38), débordant de vie, violent et prêt à la bagarre, labile pourtant, passant brusquement de la frénésie aux sanglots, permet au personnage de retrouver le primitivisme libérateur qui met le mieux à profit l'atmosphère permissive du carnaval.

C'est pourquoi le Noir Beni-Bouftout n'est pas exotique : il est plutôt *excentrique* dans le sens où l'entend Bakhtine³⁰. L'excentricité carnavalesque fait que les côtés cachés de l'être humain se révèlent et s'expriment par des actes et des paroles qui échappent à la logique et aux conventions de la vie ordinaire. Dans ce sens, Beni-Bouftout devient en quelque sorte le double carnavalesque et excentrique de don Juan³¹, le contrepois ridicule de tout ce qu'il peut y avoir de grave et de pathétique dans le drame de celui-ci. Vouloir se fixer dans une «forme» au sens pirandellien du mot³², trouver une identité définitive, en fuyant la vie, mais en étant incapable de s'intégrer au carnaval pour en jouir pleinement, voilà le drame dérisoire de don Juan. Rien

²⁸ CALINESCU (Matei), *Viata si opiniile lui Zacharias Lichter*. Bucuresti, Editura pentru literatura, 1969, p.118 (c'est nous qui avons traduit).

²⁹ DE GHELDERODE (Michel), *Théâtre*. Tome IV. Paris, Gallimard, 1955, p.92. Toutes les citations de *Don Juan* renvoient à cette édition.

³⁰ Voir BAHTIN (M.), *op.cit.*, p.170.

³¹ Voir également BLANCART-CASSOU (J.), *op.cit.*, p.87 : «[...] l'auteur présente au protagoniste trois ou quatre images déformées de lui-même qui s'empresment comme lui autour de la même femme-Ideal [...]».

³² Dans cette perspective, don Juan nous semble un des plus pirandelliens personnages de Ghelderode. Il serait intéressant d'étudier la pièce en suivant cette piste. Le bonimenteur, commentateur et «raisonneur» de la pièce est en quelque sorte l'alter ego, la voix intérieure de don Juan. Il se trouve en dehors des événements dramatiques et s'apparente au personnage de l'auteur dramatique, du metteur en scène ou encore du directeur de théâtre des pièces de Pirandello.

d'étonnant si ce drame tourne à la farce (le sous-titre initial de la pièce était «drama-farce pour le music-hall»³³) dès qu'il se trouve confronté à Beni-Bouftout, «fils du crocodile et de la noix de coco» et à ses comparses de carnaval, l'aveugle Théodore, le sourd Pamphile et le muet Hanski, dont les infirmités, à l'instar de la négritude de Beni-Bouftout, ne sont qu'autant de masques.

Toutefois, le déguisement de Beni-Bouftout, bien que plus voyant et plus riche (car non seulement visuel mais aussi de l'ordre du langage), s'avère être moins impénétrable que les autres. Par moments, il l'abandonne, en renonçant à son petit nègre entrecoupé de phrases en anglais, à son impulsivité farouche et à ses façons burlesques d'agir, pour parler un français impeccable, se moquer du sérieux de don Juan et lui donner des conseils dignes d'une nuit de carnaval : «Tu es d'un sérieux, mon cher ! [...] Sois bête et gras et rigolard : tu atteindras des cimes. [...] Quitte au plus vite ce bordel si tu ne peux pas t'y abrutir» (p.40).

Contrairement à don Juan qui «demande à son travesti de le muer en son essence»³⁴ et qui se cantonne avec obstination dans le rôle d'un piètre personnage, débile, désabusé et bovarique, Beni-Bouftout ne se contente pas de son masque de Noir, il pousse encore plus loin la mascarade, en assumant un autre déguisement, à côté du premier. En véritable double carnavalesque, il choisit d'être lui aussi don Juan, sous l'accoutrement ridicule d'un somptueux «berger style Florian». Son choix est dicté moins par son désir d'accéder aux faveurs d'Olympia, que par celui de présenter à don Juan, comme dans un miroir déformant de foire, l'image parodique, grotesque, de lui-même. Cette image acquiert, paradoxalement, plus d'authenticité et plus de vie, car elle est par essence, dans l'esprit du carnaval, destructrice et régénératrice à la fois. Du point de vue dramatique, nous sommes en face d'une démarche dont les effets destructeurs se démultiplient comme dans un jeu de miroirs : l'action de Beni-Bouftout vise à détruire non seulement l'image archétypale du don Juan de la légende (déjà remise en cause par le personnage qui en emprunte le costume et le nom) mais également l'avatar carnavalesque de celle-ci, incapable de s'éloigner suffisamment du «modèle» et d'incarner un don Juan insolite et excentrique qui soit dans l'esprit du carnaval. Par son second déguisement, Beni-Bouftout parvient à créer ce don Juan véritablement carnavalesque, destructeur et régénérateur à la fois.

Don Juan est un personnage déclassé, surfait, dépareillé comme tes nippes, et sans doute étais-tu le dernier possible. Moi, je renouvelle l'espèce ! Je suis le don Juan africain, parlant d'amour en petit nègre ! [...] Moi, c'est moins complexe. Je suis un nègre, un don Juan optimiste, bien portant. Vous autres, don Juan's d'Europe, fîtes-vous jamais autrement que neurasthéniques, masqués, discoureurs ? (pp.61-62).

Cette métamorphose revêt également une autre signification ; l'impact dramatique de cette vision carnavalesque est immense : ce n'est pas seulement un «modèle», un mythe, une légende qui se trouvent remis en cause, mais tout un style de théâtre «digestif», avec sa psychologie, sa morale et ses

³³ Voir OTTEN (M.), art.cit., p.143.

³⁴ DEBERDT-MALAQUAIS (Elisabeth), *La quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*. Paris, Ed. Universitaires, 1967, p.22.

personnages désuets. Car le masque noir de Beni-Bouftout, exhibant presque les mêmes stéréotypes que ceux que nous avons relevés pour Bam-Boulah, sert de prétexte au déclenchement d'une série d'actions burlesques dans le plus pur esprit du music-hall. De là, au niveau des éléments spectaculaires, la permanente subversion du sérieux et du pathétique grandiloquent de don Juan.

La première apparition de Beni-Bouftout au bar «Babylone» est un véritable numéro de music-hall. Après avoir bousculé les trois vénérables «déeses du lieu» (aux noms significatifs de Aurora, Diana et Venuska), sans autre introduction, il se met à danser et à déclamer en anglais au rythme de la danse. Dans son récitatif, il proclame sa double ascendance animale et végétale, et dresse un portrait fantaisiste de lui-même en tant que cannibale d'opérette. «I am the son of the coconut and the crocodile ! I have eaten my mother and made a bag of my father... I made a trip around the world with my bag...» (p.37). La rage destructrice qui s'empare de lui quand don Juan disparaît avec Olympia, la beauté inaccessible, ainsi que les poursuites cocasses qu'il déchaîne dans le bar rappellent des scènes comiques du cinéma muet. Cette avalanche de «gags», de jeux scéniques clownesques ont une force de contagion remarquable et font que le personnage de don Juan lui-même devient (et cela est plus évident vers la fin de la pièce) un clown triste, une sorte de Charlot qui n'est plus muet, mais qui n'abandonne pas, malgré sa rhétorique, les pantomimes et les poses burlesques³⁵.

La présence du personnage du Noir, qu'il s'agisse de Bam-Boulah, le vrai Noir, ou de Beni-Bouftout, le masque noir, est étroitement liée à l'esthétique théâtrale de la première période de création dramatique de Ghelderode. Comme on l'a vu, Ghelderode embrasse les formes théâtrales de l'avant-garde, qui visent à faire éclater les cadres du théâtre traditionnel et à le revitaliser par une constante intrusion d'éléments burlesques et parodiques empruntés, pour la plupart, au music-hall, mais aussi au cirque, au guignol ou encore au cinéma.

Synthèse caricaturale et clownesque des stéréotypes véhiculés à propos du Noir, ces personnages sont d'essence carnavalesque et ils illustrent, dans la vision de Ghelderode, la catégorie de l'*excentricité* plutôt que celle de l'exotisme. Ils appartiennent à ce «monde à l'envers» que découvre Kwiebe-Kwiebus lors de son voyage : un monde où règne «la folie» (dans l'acception qu'a donnée Érasme à ce terme), où les proverbes et les paraboles sont mis en scène dans toute leur littéralité et où le carnaval devient en quelque sorte perpétuel.

Leur essence caricaturale et carnavalesque fait qu'ils remplissent une fonction dramatique extrêmement importante : celle de mécanismes déclencheurs et catalyseurs d'effets comiques et burlesques qui ont pour but de rendre déri-

³⁵ Il y a plusieurs scènes où les allusions à Charlot et à ses gags sont évidentes : la scène du «suicide» de don Juan quand son épée transperce sa veste et ressort dans le dos, et qu'il s'effondre comme s'il était mort ; ou encore celle où il coud «à l'aveuglette» la «plaie» de son pantalon déchiré, «en prenant des poses compliquées, semblable à l'homme serpent» (p.80).

soires et ridicules tous les actes et les paroles qui pourraient faire sombrer la pièce dans le pathétique.

Loin d'être «une force brutale, inquiétante, une force des ténèbres»³⁶, comme l'affirme un critique, les «nègres» de Ghelderode sont des Noirs de fantaisie, sans aucune véritable connotation «coloniale», sociale ou historique³⁷, les «clowns joyeux» qui s'opposent aux «clowns tristes» : Panta-gleize et don Juan.

Anca MANIUTIU
Université de Cluj

³⁶ C'est l'opinion de J. Blancart-Cassou, op.cit., p.109.

³⁷ On se demande ce qu'aurait bien pu être *Le Congo Belge*, un des «sketches expérimentaux» que Ghelderode avait promis d'écrire pour Nihil, «le premier cabaret professionnel flamand», fondé par René Verheyen, peu avant la scission du Vlaamsche Volkstoneel, et qu'il n'a pas écrit en raison de sa rupture avec Verheyen et les comédiens dissidents du V.V.T. (voir BEYEN (R.), *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, op.cit., p.246).