UN AVATAR DE LA *LEGENDE D'ULENSPIEGEL*

Maria MĂȚEL-BOATCĂ

Résumé

Notre essai se constitue comme une tentative de retracer les possibles approchements entre l'œuvre de Charles De Coster et le théâtre ghelderodien, à travers l'analyse des analogies et renvois qui prouvent que le personnage Thyl Ulenspiegel subit de Charles De Coster à Michel de Ghelderode un processus de transformation pendant lequel l'absence et le dédoublement s'agencent pour créer un type de personnage nouveau, qui devance le théâtre de l'absurde.

1. Introduction

La connexion entre l'œuvre de Charles De Coster et celle de Michel de Ghelderode cumule des coordonnées à la fois géographiques, spirituelles et artistiques. La coïncidence fait que les deux littérateurs soient nés à Ixelles, dans la même rue, la rue de l'Arbre Bénit.

Cependant, cette coïncidence mise à part, ce qui lie l'esprit ghelderodien à la création de son prédécesseur est une filiation reconnue, assumée, et même, parfois, infirmée. Selon les biographes, c'est la lecture de *La Légende de Thyl Ulenspiegel* de Charles De Coster qui a ouvert le goût de Ghelderode pour l'écriture[1]. Et c'est l'axe flamand de la *Légende* qui a décidé du penchant nationaliste (souvent flamingant) que Ghelderode a professé.

Le folklore néerlandais a constitué la source d'inspiration de plusieurs personnages ghelderodiens : bouffons, sorcières, aveugles, marionnettes. Mais lors de la reprise du personnage Ulenspiegel (lui aussi recréé par De Coster à partir d'un héros populaire, Eulenspiegel), Michel de Ghelderode énonce l'inspiration livresque à travers des allusions à divers passages (voire fragments) de l'œuvre de Charles De Coster[2].

Il existe également une autre circonstance qui rapproche les deux auteurs, notamment le fait que la légende a couru – sur le compte des deux, mais à des moments différents – qu'ils auraient écrit une partie de leur œuvre en flamand, la traduisant ensuite en français à des fins éditoriales. Affirmation erronée, soutenue seulement par le fait que par souci de « faire flamand », les deux écrivains ont employé des expressions ou des mots néerlandais en les parsemant dans certains de leurs écrits.

Quant à la relation de Michel de Ghelderode avec la Flandre, la découverte de l'espace néerlandais par Ghelderode a été faite assez tard, entre 1918 et 1919, quand il avait vingt ans, époque à laquelle il a lu *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* et les *Hors-le-Vent* de Franz Hellens. Selon les déclarations du dramaturge, ce sont ces deux œuvres qui ont déterminé son avenir littéraire aussi bien que son désir de représenter ceux qu'il commençait à considérer ses ancêtres[3].

Ayant à l'esprit tous ces faits, nous nous proposons d'examiner la manière dont le chef-d'œuvre decosterien est présent dans les pièces de théâtre écrites par Michel de Ghelderode. Une attention particulière sera prêtée aux trois pièces dans lesquelles apparaît

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

le personnage mythique Thyl Ulenspiegel, notamment *La Pie sur le gibet*, *Le Soleil se couche*… et *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel.*

2. Exégèse des analogies

Une analyse des possibles rapprochements entre la création de Charles De Coster et celle de Michel de Ghelderode serait pour le moins incomplète en l'absence d'un parcours des œuvres critiques portant sur cette filiation. Des spécialistes comme Marc Quaghebeur, Jean-Marie Klinkenberg, Raymond Trousson, Rodica Lascu-Pop, Estrella de la Torre Gimenez, Anne-Marie Beckers et Jacqueline Blancart-Cassou mentionnent les évidentes similitudes et dissimilitudes entres les deux types d'écritures aussi bien que l'influence de l'œuvre de Charles De Coster sur la création de Ghelderode.

Dans la *Lecture* qui suit l'édition Labor de *La Légende d'Ulenspiegel*, Jean-Marie Klinkenberg (auteur de plusieurs ouvrages portant sur l'œuvre de Charles De Coster) compare l'image de la Flandre représentée par De Coster avec la Flandre imaginée par Ghelderode en en soulignant la dimension utopique[4].

Un article de Raymond Trousson porte sur la manière dont Charles De Coster, Herman Closson et Michel de Ghelderode ont su restituer des éléments du folklore néerlandais dans leurs versions respectives de *La Légende de Sire Halewyn*[5].

L'exégète Rodica Lascu-Pop traite le sujet des instances dans lesquelles Ghelderode (en tant que préfacier) se rapporte à Charles De Coster. Sujet illustré à l'aide de plusieurs exemples parmi lesquels figurent la préface de *Jésus-Christ en Flandre* et celle de la troisième édition de *L'Histoire Comique de Keizer Karel*[6].

La réécriture du mythe flamand par De Coster et l'interprétation du même mythe par Ghelderode (donc écriture au troisième degré) sont mises en miroir par Estrella de la Torre Gimenez. Dans la communication soutenue à l'occasion du Colloque international *Michel de Ghelderode… trente ans après*, le critique espagnol parle de la manière dont Ghelderode a employé *La Légende de Thyl Ulenspiegel* pour représenter le personnage Charles Quint[7].

Jacqueline Blancart-Cassou attire l'attention sur la similitude facile à saisir lors du choix d'un même chronotope (la Flandre et l'Espagne du Moyen-Age au XVIIe siècle)[8]. Cela pour compléter – dans le chapitre intitulé *Le Jeu* – avec des précisions sur « les personnages joueurs ».

Pour ce critique, Ulenspiegel tel qu'il est présent chez Ghelderode est impossible à intégrer dans aucune des catégories de joueurs (personnages joueurs « par leur nature propre » ou bien qui « font profession de jouer »). Un détail nous suscite l'intérêt : il s'agit du fait que Jacqueline Blancart-Cassou souligne également la question du nom : « Les personnages joueurs, sur la scène ghelderodienne, sont souvent voués à ce rôle par leur nature propre, ou bien ils font profession de jouer. Joueur par nature le Diable en personne [...]; joueur aussi cet Ulenspiegel, dont le nom déformé est devenu "l'Espiègle"… »[9]

Le fait que tant de critiques aient suggéré des filiations, rapprochements et analogies entre Charles De Coster et Michel de Ghelderode est loin de confirmer ce qui, en l'absence d'une étude plus poussée, ne reste qu'une axiome. Les comparaisons sont soit univoques, soit ponctuelles, tout comme certaines questions ne sont qu'à peine atteintes, mais non débattues. Et cela pour des raisons comme le sujet des recherches respectives (qui ne touchent que de très loin notre problématique), le manque d'espace éditorial ou le manque du temps auquel les spécialistes respectifs se sont confrontés, ou bien des différences d'approche.

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

Exception en fait l'étude *Le dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon*, où l'exégète Marc Quaghebeur procède à une analyse plus détaillée de la manière dont le mythe du XVIe siècle fait irruption dans la pièce ghelderodienne *Le Soleil se couche*… Ce qui plus est, l'étude porte également sur ce que le spécialiste appelle la « convocation » de la figure d'Ulenspiegel par Michel de Ghelderode, point d'extrême importance pour notre approche[10].

Pour conclure, ce parcours des opinions critiques nous est utile en tant que point de départ minimal dans ce qui ne peut aucunement être une recherche exhaustive.

3. Significations du nom

Michel de Ghelderode fait allusion à la transformation qui a eu lieu sur le nom du héros, au fait que Tyl a donné son nom à toute une catégorie d'individus farceurs ou simplement malins, le nom propre Ulenspiegel devenant l'adjectif « espiègle »[11].

Mais la nomination « l'Espiègle », telle que Ghelderode la conçoit, représente une étape intermédiaire entre l'adjectif (qui fait déjà partie du vocabulaire usuel de la langue française) et le nom-source sur lequel a opéré l'antonomase. « Pleurez, bonshommes! Moi, l'Espiègle, je lance mon rire immortel.... *Il éclate de rire de façon stridente. Grand fracas de vitres brisées »*[12].

Aussi ce qui semble n'être qu'un simple passage de la minuscule à la majuscule est-il un indice de la capacité du dramaturge à retracer un parcours étymologique représentatif pour le devenir du héros. Car nous pourrions mettre en miroir d'une part, l'évolution du personnage folklorique Flamand Tijl ou Til Eulenspiegel vers le statut de mythème (voire mythe) que semble acquérir Thyl ou Tyl Ulenspiegel, et, d'autre part, l'élargissement de sens opéré dans la mentalité collective européenne d'un nom propre vers un adjectif générique.

Qui plus est, un parallèle est possible à tracer entre la réplique du personnage ghelderodien du *Singulier trépas de Messire Ulenspiegel* et le fragment de *La Légende d'Ulenspiegel* où Charles De Coster explique ironiquement la soi-disante étymologie de ce nom. « Ils procréèrent ainsi des enfants du bon Dieu, et notamment Ulenspiegel, dont la commère eut plus tard un fils qu'elle nomma *Eulenspielgeken*, ce qui veut dire petit miroir et hibou en haut allemand, et cela parce que la commère ne comprit pas bien la signification du nom de son homme de hasard et aussi peut-être en mémoire de l'heure à laquelle fut fait le petit. Et c'est de cet Eulenspiegelken qu'il est dit faussement qu'il naquit à Knittingen, au pays de Saxe »[13].

Michel de Ghelderode imagine une possible étape de l'histoire de ce signifiant. A son tour, Charles de Coster avait inversé le passage du néerlandais vers le français. Car, à travers son narrateur, il affirmait, avec force détails grivois, que c'est Ulenspiegel qui a donné l'occasion pour l'apparition du nom Eulenspiegel. Et cela grâce à la naissance d'un bâtard de lui et d'une femme de la Haute Allemagne, précision qui souligne encore une fois (s'il était encore nécessaire) que le fragment représente le pendant ironique de la renommée lignée du héros. N'oublions pas que c'est en Haute Allemagne que le farceur Eulenspiegel a été créé.[14]

Par conséquent, le rapport entre des deux représentations nominales du héros est multiple, et il comprend une ressemblance des tonalités et une similitude des visées au-delà de la différence de genre littéraire.

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

4. Style ghelderodien

Pour mieux comprendre la complexité du parallèle à faire entre les deux approches, il est nécessaire que nous procédions à un examen des points où la forme romanesque conçue par De Coster et le théâtre de Ghelderode convergent. Et pour ce faire, analysons premièrement les modalités par lesquelles Michel de Ghelderode fait reconnaître son unicité.

Les procédés à travers lesquels Michel de Ghelderode illustre sa spécificité en tant que dramaturge tiennent à la fois à son talent novateur et à sa formation musicale[15].

Ses pièces témoignent du renouveau théâtral par l'ininterrompue prise de conscience du fait que tout théâtre n'est qu'illusion. Et le dramaturge assume si bien cette idée qu'à force de l'appliquer ses créations cessent d'être des illusions. Les apparences et les essences se côtoient tellement qu'elles finissent par s'identifier et son théâtre représente une esthétique si proche de l'absurde qu'elle semble constituer une parodie de l'absurde.

Pour ne donner que quelques exemples, dans la pièce *La Pie sur le gibet*, la sorcière Mankabéna (que l'on pourrait assimiler à une copie infidèle et… canibale, donc parodique de la douce Katheline de la *Légende de Thyl Ulenspiegel*) dialogue avec la pie Hanneke en recevant ce qui paraît des répliques sensées, logiques en même temps en « langage pie » et en patois brabançon. « MANKABÉNA. – Pikke-zwet ? Piripi ? (*La pie sautille.*) Que voit ton œil gauche ?/ HANNEKE, *la pie.* – Niks ! […] / MANKABÉNA. – Pas bon, du pendu ? / HANNEKE, *la pie.* – Rot ! »[16] .

Mais dans les scènes suivantes, quand le garde Lamprido discute avec Hanneke à son tour, le « langage pie » prend le dessus d'une manière tellement subreptice que l'on serait tenté de prendre les « kwâk » de Hanneke pour des réponses ironiques. « HANNEKE, *la pie, imitant le renvoi de Lamprido.* – Hik.../ LAMPRIDO, *sermonne l'oiseau.* – Clos ton bec, Hanneke, ou ne l'ouvre qu'utilement. Si tu buvais de la bière, tu saurais ce que « hik » veut dire. Vigilance, ma pie! Je vais dormir un quart, debout cette fois, et si tu surprends qu'on vient, tu cries pour m'alerter./ HANNEKE, *la pie.* – Kwâk!/ LAMPRIDO. – Cela même, et rien de plus »[17].

Ce qui teinte ces scènes de non-sens est, néanmoins, la manière inusitée de l'auteur d'insérer des notes explicatives, avec des divagations et des rapprochements des plus métaphoriques entre le patois et le « langage pie ». Par exemple, la première note, portant sur le mot « Niks! » prend une forme quasi-scientifique, sur-explicative, voire redondante et par cela comique : « 1. En langage pie comme en patois brabançon, ces mots brefs n'ont que la valeur d'un cri répondant, encore qu'ils aient leur sens. *Niks!* signifie: *rien!* »[18].

La manière d'introduire des notes dans un texte qui est censé être représenté sur scène, aussi bien que la formulation peu ordinaire des didascalies constituent autant de modalités par lesquelles le dramaturge suggère le caractère ambivalent de sa création.

Il suggère par ces moyens que son théâtre est à la fois matière à représenter et sujet à lire ou à écouter, par conséquent, un théâtre anti-shakespearien et peu représentatif (à cause du trop-plein de représentativité), un théâtre comparable à celui de ses contemporains américains « anti-naturalistes » Eugene O'Neill et Tennessee Williams[19]. C'est une écriture qui, de ce point de vue, ressemble également aux récits de Somerset Maugham, œuvres tellement « théâtralisantes » que dans les années cinquante on a fini par en faire un scénario[20].

Le critique roumain Anca Măniuţiu suggère une autre analogie possible : celle entre Ghelderode et Artaud. Dans l'un de ses ouvrages, *Carnavalul şi ciuma [Le carnaval et la peste],* l'exégète soutient cette même idée que pour Ghelderode la forme est plus importante que le contenu, son théâtre étant un théâtre centré sur le signifiant et non sur le contenu[21].

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

Les principes qui gouvernent les pièces de Ghelderode sont très semblables aux règles du rythme valables dans le domaine musical. C'est la raison pour laquelle non seulement à l'intérieur d'une même pièce, mais aussi d'une pièce à l'autre les phrases répétitives ou énumératives se font face de manière à mettre en discussion la technique même de la répétition ou de l'énumération. Pour exemplifier, notons la similitude entre le dialogue de la sorcière Mankabéna et le lansquenet Lamprido de *La Pie sur le gibet*, d'une part, et celui entre le bailli et le « Conseil scabinal » du *Singulier trépas de Messire Ulenspiegel,* d'autre part. « MANKABÉNA, *relevée et frappant le lansquenet.* – Lamprido? Perfide, sournois, lubrique, faraud… / LAMPRIDO. – Vrai! Ce sont mes titres. Et après?/ MANKABÉNA. – Ivrogne!/ LAMPRIDO. – Ivrogne, moi? Rétracte! »[22].

En revanche, dans *Le singulier trépas de Messire Ulenspiegel* l'énumération comique des défauts est ponctuée par la répétition du nom du coupable, nom prononcé par le choeur des « autres » membres du « Conseil scabinal ». « LE BAILLI: [...] Je déclare que s'il fut en ce monde un grand vaurien, c'est.../ LES AUTRES: Ulenspiegel!/ LE BAILLI: Un trompeur, un filou, un moqueur, c'est…/ LES AUTRES: Ulenspiegel!/ LE BAILLI: Un ivrogne, un mécréant, un turlupin, c'est…/ LES AUTRES: Ulenspiegel! »[23].

Un autre exemple serait constitué par la reprise inversée du dialogue entre le docteur Cloribus et Tyl Ulenspiegel dans *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel.* Cette fois, le modèle énumératif est repris avec les mêmes questions et les mêmes réponses, à la différence du fait que les protagonistes inversent leurs rôles. Si la première fois le docteur accusait Tyl de divers torts au lieu de chercher la cause de ses douleurs, la deuxième fois, c'est Tyl qui s'auto-accuse par dérision pour railler le docteur attiré par le trésor du soi-disant « baron d'Ulenspiegel ». De la répétition à l'énumération et à la didascalie, tout converge pour constituer le spécifique de la théâtralisation ghelderodienne.

5. Techniques de théâtralisation

5.1. Marionnettes

En même temps que l'usage de son langage rythmé caractéristique, le dramaturge emploie des techniques de représentation scénique pour le moins novatrices pour son époque. Il fait venir sur scène des marionnettes ou des masques, ou bien, la visée radiophonique du texte aidant, il suggère l'utilisation des effets sonores.

5.1.1. Avatars

Dans la pièce *Le Soleil se couche*… la présence des marionnettes est elle-même chargée de sens. Car si l'empereur Charles-Quint en est arrivé à l'époque de sa vieillesse à faire jouer ses marionnettes au lieu de faire manier son peuple, l'image n'en est que plus explicite. Explicite à la fois en ce qui concerne l'allusion sociale et en ce qui concerne le renvoi à *La Légende.*

Chez de Coster un récit comme celui de la sanglante entrée de Charles dans la ville de Gand est teint de sarcasme amer au-delà de la fausse gaieté ; il existe aussi dans l'œuvre de De Coster des fragments écrits dans une tonalité semblablement si docte qu'ils finissent par provoquer le rire seulement après l'étonnement. « Elle [Sa Majesté] résolut, comme Claes, d'aller à la pêche, non en un canal, mais dans les aumônières et cuirets de ses peuples. C'est de là que les lignes souveraines tirent crusats, daedelrs d'argent, lions d'or et tous ces poissons merveilleux se changeant, à la volonté du pêcheur, en robes de velours, précieux bijoux, vins exquis et fines nourritures. Car les rivières les plus poissonneuses ne sont pas celles où il y a le plus d'eau »[24].

Michel de Ghelderode, en revanche, utilise une technique de l'étonnement annoncé. L'avertissement a lieu progressivement, par l'intermédiaire de la musique qui devient de plus en plus forte à mesure que l'entrée des marionnettes approche. Il s'agit

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

d'une musique viscérale, qui vient à la fois du subconscient de l'empereur-spectateur et du tréfonds de l'histoire néerlandaise. « *Alors sonnent les horloges – cinq heures. Une musiquette plaintive commence, tirée d'un organum – sorte de chant primitif, complainte des Flandres.* »[25]

Musique du subconscient parce que Charles ne se lève pas au moment où la musique se fait entendre, mais il se met à l'écouter en état de demi-réveil. Et musique ancestrale parce que, comme l'auteur le souligne assez explicitement, c'est La Musique nationale, la plainte de la Flandre torturée pendant si longtemps par l'empereur. « *Charles entr'ouvre les yeux. Il ne s'éveillera pas tout de suite. Ses paupières retombent. Mais le dormeur a entendu. Il écoute. Un sourire s'esquisse sur ses lèvres gonflées La musique s'amplifie – comme rapprochée.* »[26]

Et pour revenir à son côté subconscient, cette complainte est en même temps celle de la mère tourmentée par son fils – thème maternel que les deux auteurs ont exploité, à des fins différentes. Charles De Coster renforce l'image pleine d'amertume de la ville de Gand dont Charles a fait démolir les tours de défense parce qu'elle devenait trop puissante et elle suscitait sa peur. Par l'intermédiaire de l'hyperbole, l'auteur du XIXe siècle compare l'empereur à un fils qui dépouillerait sa mère « dolente ». De l'autre côté, Michel de Ghelderode peint un amour amusé envers cette mère-Flandre que le Charles-Quint de Ghelderode assume et chérit. C'est probablement cette relation filiale, cette connexion avec le passé historique flamand que la marionnette Ulenspiegel représente.

5.1.2. Délimitations

Si De Coster est tour à tour railleur et tragique, le théâtre de Ghelderode mêle le parodique, le tragique, le ludique et l'absurde : le perroquet remplace le coq biblique, la Sainte Église devient « la Sainte-Boutique », les marionnettes sont décrites comme « des homuncules de franc maintien et de libre propos »[27]. Tous ces éléments s'agencent pour articuler ce que La Voix annonce comme « Des innocents, le beau massacre. D'Ulenspiegel, un fier exploit. »[28]

Chez De Coster il n'y a point de marionnettes, mais seulement un acteur, qui est toujours Thyl et qui (dans la scène de la foire) imite successivement le père, la fille et l'amoureux. Il imite en présence de la victime, mais malgré elle – reproduisant par là le mécanisme typique de l'ironie classique (action exercée sur autrui sans son accord). « A quinze ans, Ulenspiegel éleva à Damme, sur quatre pieux, une petite tente, et il cria que chacun y pourrait voir désormais représenté, dans un beau cadre de foin, son être présent et futur. »[29]

De ce point de vue, ce qui fait le renouveau du théâtre ghelderodien est l'acceptation par Charles non d'un dé-doublement, mais d'une sorte de « dé-triplement ». Car Charles est loin de se « diviser » parfaitement dans les deux *personnae*, Saint Michel et Ulenspiegel.

En dehors du consentement, même de la demande de Charles-Quint de voir le spectacle des marionnettes et de cette façon, de *se* voir, il y a en premier lieu un pacte. Pacte entre Charles, l'acteur, et son public, pacte signalé par les cris du perroquet. Tout comme il existe un autre pacte, inverse, mais plus saisissable entre Charles, le spectateur, et son manieur de marionnettes. À la suite de ce dernier accord, l'empereur sait exactement quand tourner son visage vers le petit théâtre, quand donc changer de camp, passer de l'action imitative et représentative au rôle apparemment passif de celui qui se tient sur une chaise. « *Le perroquet lance quelques cris aigus. Cette fois le dormeur reprend ses esprits. Il se dresse et – hébété – devient attentif. Il se tourne vers le théâtre; il a compris. Il s'ébroue, emplit son hanap et le vide – se lève, place une escabelle face au théâtre et s'installe. Le rideau a bougé. Bientôt la musique s'éteint.* »[30]

Chez De Coster la délimitation entre l'univers sur la scène (territoire du (re)présentatif) et le monde réel est concrétisée soit dans un « cadre de foin », soit dans

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

une corde. Mais généralement il n'y a pas de marqueur physique, concret, et la différence est celle entre l'ironiste et sa cible.

Avec Ghelderode, le récepteur est attiré vers un univers éminemment théâtral, fait rappelé constamment par la présence du rideau. Un rideau qui fait de tels mouvements que l'on pourrait le prendre pour un personnage individualisé. Les déplacements rapides ou lents du rideau anticipent – avec les effets de son – les changements de registre : « *Le rideau a bougé. La musique s'éteint. [...] Un coup de gong vibre longuement. Le rideau du petit théâtre s'ouvre comme arraché d'un coup.* »[31]

5.1.3. Interactions

Si nous pensons à la marionette Paep-Theun, qui incarne le bouffon du roi, nous avons déjà un bon argument à la faveur de la concentricité de la mise en abîme ghelderodienne. Le *teatrum mundi* englobe ce « petit théâtre » de la didascalie ci-dessus et ce théâtre miniature à son tour comprend sa propre théâtralisation. Paep-Theun, la marionnette, est déjà un imitateur au second degré : il imite le bouffon, c'est-à-dire, celui qui raille les autres en les copiant.

Un syntagme qui témoigne de cette même tripartition est la dénomination des marionnettes par La Voix, qui affirme qu'elles sont « bien pensantes », mais surtout bien « disantes ». On peut interpréter cette partie du discours de La Voix comme un rappel du fait que les marionnettes sont à apprécier notamment pour la manière dont elles savent contrefaire le réel, en *jouant* le rôle de la marionnette « comme il faut ». « LA VOIX. – Halte! L'instant! Approchez, nobles et vilains, chrétiens et mores! Avec permission de la Sainte-Boutique, voyez et oyez les marionnettes bien pensantes et disantes. Holà! Chères gens de Brabant et de Flandres – pour une fois, pas deux; pour la dernière et la bonne – s'ébattront et se gaudiront les célèbres homuncules de franc maintien et de libre propos. »[32]

En devenant marionette, Ulenspiegel semble y avoir perdu de sa gaieté, même si l'on n'arrête pas de faire allusion à son esprit farceur. Mais nous devons percevoir ces allusions d'une autre perspective, également. Allusion est faite, de cette manière, aux critiques qui cataloguèrent trop facilement le héros de Charles De Coster en le prenant soit pour un farceur, soit pour un guerrier.

Quand Saint Michel se plaint d'avoir perdu « son lucifer », la réplique d'Ulenspiegel est teinte de sarcasme, sans pour autant être pleinement ironique ou amusante. Cependant, Saint Michel le traite de « sempiternel railleur », tout comme les exégètes qualifiaient en exclusivité le personnage de *La Légende* d' « éternel farceur ». « ULENSPIEGEL. – [...] m'est avis qu'à courir le monde d'à présent, ton diable y laissera sa vertu./ SAINT MICHEL. – Sempiternel railleur! Je veux mon diable! »[33]

5.1.4. Renversements

Plus loin, cet univers triplement stratifié a l'air de s'entremêler au moment où, après le dialogue entre Ulenspiegel et Saint Michel, une brève didascalie renverse tout l'échafaudage précédent. L'ambiguïté de la phrase « Exit la marionnette.[34]» est indéniable. Qui des deux est la marionnette est qui ne l'est pas ?

Par déduction, tenant compte des répliques suivantes, le récepteur comprend que puisque Ulenspiegel n'est pas sorti, ce n'est pas lui qui est une marionnette. Mais qui est exactement cet Ulenspiegel ? Est-il le Flamand ? Est-il une incarnation de Charles De Coster ? Représente-t-il le « bon » ou le « mauvais » côté de Charles-Quint ? Les possibilités sont tellement nombreuses que la solution n'en serait que de réfléchir encore sur la dimension parodique que revêt l'écriture ghelderodienne. Probablement ce Thyl contemporain représente toutes ces significations en les agglutinant dans une parodie polyvalente. Une parodie du rire, par dessus le compte. « ULENSPIEGEL, *saluant Charles.*

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

– Merci, Monseigneur! Je m'en vais faire comme Michel. Ma peau vaut bien la sienne. Et mon crime est capital./ CHARLES. – Lequel, petit vaurien?/ ULENSPIEGEL. – J'aime trop rire. Cela, c'est prohibé. Le roi Philippe ne rit jamais. »[35]

Le renvoi au thème du rire chez De Coster est évident. Dès le récit de l'enfance de Thyl, dès l'épisode du jeu au grelots, une dichotomie semble ponctuer chaque période de la vie de Thyl et, en parallèle, de celle de Philippe: « Et Ulenspiegel riait », face à « il [Philippe] ne riait point ».

L'un des indices que l'univers ghelderodien est un monde de Charles De Coster renversé est justement cet inversement des valeurs : ce qui prêt à rire chez l'un ne suscite pas d'intérêt chez l'autre, et ce qui est à punir dans un type d'univers est digne de récompenses dans l'autre. Chez De Coster le fou occasionnel que devient Thyl punit à travers sa raillerie l'incapacité de Philippe à rire. « Les uns riaient, les autres juraient, mais tous disaient:/ Ce fou dit pourtant la vérité./ Mais le roi Philippe demeura raide comme un roi de pierre./ Et ceux de la commune s'entre-dirent tout bas:/ Pas besoin n'était de faire de si grands festoiements pour une si aigre trogne. »[36]

En revanche, chez Ghelderode (ironiquement ou non), c'est le rire qui est un crime. L'idée est présente dans la pièce *Le Soleil se couche*… aussi bien que dans *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel*. Cette fois, c'est le docteur Cloribus qui gronde le mourant pour ses farces passées. Le dramaturge fait figurer la raillerie comme le péché le plus grave, dans une série où il suit la faute d'avoir « couru les mauvais lieux » : « ULENSPIEGEL: Ma tête!/ LE DOCTEUR CLORIBUS: Trop réfléchi au moyen de moquer les gens et de vivre sans rien faire! Je vois ce que vous êtes: un vieil histrion! Et vous voudriez être traité comme un honnête homme? »[37]

Mais ce n'est pas seulement le dramaturge qui attire l'attention sur le fait que le rire et l'ironie peuvent être condamnés.L'opinion des Pères de l'Église s'est perpetrée dasn les convictions des croyants jusqu'à une époque assez récente. Car si parmi les représentations picturales orthodoxes de l'Enfer n'aparaissent pas d'images contenant des farceurs, l'imagerie catholique n'est pas aussi indulgente. Sur la voûte de l'église de Biertan (Roumanie), on peut admirer deux portraits de bouffons punis après la mort pour leurs écarts l'ordre. Le hasard fait probablement que leur châtiment est similaire à celui des Titans: ceux qui essaient de renverser le système préétabli sont obligés à soutenir sur leur dos la voûte. À la différence du fait que dans le cas plus récent la voûte n'est plus céleste, mais celle d'un bâtiment.[38]

5.2. Procédés de dissimulation

5.2.1. Présence dans l'absence

Néanmoins, quelque sévère que fût la foi des peintres (ou des commanditaires) capables de représenter des pitres en état d'éternelle punition, cette conviction paraît bienveillante si nous la comparons aux deux instances dans lesquelles Ulenspiegel est illustré dans deux autres pièces ghelderodiennes, *La pie sur le gibet* et *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel.*

Dans ces deux cas, Thyl apparaît comme absence, comme potentialité, la technique de Michel de Ghelderode étant dans cette perspective similaire à celle beckettienne, à l'exception du fait que l'attente de Godot était attente d'une arrivée, tandis que les personnages ghelderodiens parlent de la mort d'Ulenspiegel.

C'est à travers le discours qui annonce la condamnation du héros à la peine capitale que son existence se fait annoncer dans *La Pie sur le gibet*. Et encore, cela arrive seulement dans la cinquième scène. Le garde Lamprido, la sorcière Mankabéna et les quatre paysans qui parlent du condamné à la potence sont le pendant parodique d'un

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

autre groupe, formé dans *La Légende d'Ulenspiegel* par Claes Soetkin et Nele attendant le retour de Thyl.

La différence en est que le héros de Ghelderode apporte tout le prestige du personnage de Charles De Coster, toute description, toute introduction étant rendue inutile. « LAMPRIDO. – Que sais-je, moi, sinon que l'illustre Ulenspiegel reste à pendre, et attend dans sa geôle de la Steenport qu'on lui taille une dernière chemise./ BOER LOM. – Qu'on se hâte, car Ulenspiegel est d'humeur à s'en aller promener tout nu. »[39]

La réplique de Boer Lam (« Le chanvre qui l'étranglera a-t-il seulement poussé ? Vivan l'Éspiègle ![40] ») constitue un autre renvoi expressif à l'œuvre de Charles De Coster, plus précisément, au fragment final de *La Légende*. Tendance à la parodisation qui consacre la renommée du « roman fondateur » des lettres belges et qui, en même temps, représente une volonté d'idéalisation du théâtre en général. « Ulenspiegel alla vers eux, et les secouant:/ Est-ce qu'on enterre, dit-il, Ulenspiegel, l'esprit, Nele, le coeur de la mère flandre? Elle aussi peut dormir, mais mourir, non! Viens, Nele. »[41]

Comme les critiques l'ont déjà suggéré, l'art théâtral de Michel de Ghelderode inclut une visée plus large, celle de répondre à des besoins plus complexes (sociaux, moraux, historiques et littéraires)[42], parmi lesquels cette réitération du renvoi intertextuel fait figure d'expression du *credo* flamingant.

Parmi les intentions de cette écriture, nous pourrions également deviner le but de promouvoir un théâtre imbu d'absurde. Un exemple dans ce sens est représenté par le fragment où les paysans boivent à la santé de celui qui est censé mourir. Et encore, ils expriment leurs vœux dans la langue de l'occupant, celui-là même que le Gueux avait combattu. Comme preuve que ce choix n'est pas dû au hasard, mentionnons qu'une scène similaire est présente dans la pièce *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel* : « UNE VOIX: Ulenspiegel est enterré!/ UNE VOIX: Le miroir est brisé!/ UNE VOIX: Amen! Vive Ulenspiegel! »[43]

Cependant, dans cette dernière pièce, le non-sens n'est pas envahissant. Le peuple raconte la farce posthume du héros en s'en amusant et en criant « Vive Ulenspiegel ! ». Ce qui fait que l'on puisse comprendre qu'il s'agit d'une célébration de l'esprit moqueur d'Ulenspiegel et la phrase est simplement métaphorique. .par l'intermédiaire de cette dernière plaisanterie, Ulenspiegel devient un héros facile à percevoir non seulement par cataphorèse, mais aussi par anaphore.

5.2.2. Masques

À partir du rôle de fou ou bouffon jusqu'aux remplacements de toute sorte, les dissimulations identitaires ont chez les deux auteurs des traits communs et des caractéristiques tout à fait différentes à la fois.

Les deux porteurs du nom Ulenspiegel partagent la necessité de dissimuler leur identité pour cacher leurs intentions aux potentielles victimes. Ce qui plus est, le moyen découvert est également identique : ils assument le masque du bouffon. Masque qui cache l'identité « nominale », civique du détenteur. Mais qui offre en même temps la possibilité de pouvoir tout dire, d'avoir « à portée de la main » un état de perpétuel carnaval comme justification du renversement opéré dans l'ordre connu.

Charles De Coster offre un indice dans ce sens, dans la farce où Thyl prétend avoir peint un tableau inexistant. Le seul qui ose dévoiler la vérité est le fou du prince : « Soudain le fou qui était présent sauta de trois pieds en l'air et agitant ses grelots:/ - Qu'on me traite, dit-il, de vilain, vilain vilenant vilenie, mais je dirai et crierai avec trompettes et fanfares que je vois là un mur nu, un mur blanc, un mur nu. »[44]

Cependant, les deux porteurs temporaires de masques font une distinction nette entre bouffon errant (donc indépendant) et bouffon de cour. De Coster présente de

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

manière neutre le moment où Thyl rejette l'offre de devenir fou à gages plutôt par esprit d'indépendance que par dignité : « Ulenspiegel étant alors à Bois-le-Duc en Brabant, Messieurs de la ville le voulurent nommer leur fou, mais il refusa cette dignité, disant: „Pèlerin pèlerinant ne peut follier de séjour, mais seulement par auberges et chemins." »[45]

Michel de Ghelderode procède à l'extension de ce thème, y puisant la source d'un dialogue entre Paep-Theun et Ulenspiegel, les marionnettes de la pièce *le Soleil se couche*.... Thyl reste toujours « fol errant », mais le rapport entre le héros « en collant rose et à tignasse rousse » et la « marionnette bossue et pansue, larmoyante » n'est pas un véritable antagonisme, si ce n'est pour engendrer une dichotomie grotesque. « PAEP-THEUN. – On vit de pires monarques./ ULENSPIEGEL. – Tu es un fol./ PAEP-THEUN. – Tu en es un autre./ ULENSPIEGEL. – Oui, mais je suis un fol errant./ PAEP-THEUN. – Et moi, de séjour. Or je n'ai plus de maître. Que devenir? »[46]

Les répliques tombent peu à peu dans l'ubuesque, mais ce passage est lent, à peine saisissable, commençant par un glissement du sens propre au sens figuré dans l'emploi du terme-clé *fol*. Il n'y est plus question d'opposition entre les types de fous, mais de simple verbiage, la distinction étant faite cette fois pour des raisons purement formelles.

Le registre ghelderodien est différent de celui de l'œuvre-source.; il est l'expression d'une dissipation identitaire. Le personnage-empereur se divise tant de fois – en personnage-bouffon, personnages-marionnettes et, pour finir, en personnage-manieur de marionnettes (Messer Ignotus) – que nous pouvons en déduire que le masque en soi est devenu personnage. Autre étape dans l'isolement de la pure forme théâtrale.

5.2.3. *Qui pro quos*

En ce qui concerne la technique du *qui pro quo*, nous ne pouvons déceler avec certitude une analogie entre les deux auteurs. Charles de Coster n'en fait pas un procédé favori de mise en situation risible, probablement à cause du succès plus grand du déguisement à son époque. Rappelons ici des épisodes comme les farces que joue Thyl déguisé en marchand, médecin ou prêtre, récits à portée immédiate.

Auteur d'un autre siècle, Michel de Ghelderode s'ingénie à reprendre un procédé classique et à le tourner au profit d'un théâtre plus compréhensif. Le *qui pro quo* ne fait plus partie du mécanisme d'amusement comme chez Molière, mais d'une mise en abîme, d'une parodie de cette même technique.

Dans la pièce *La Pie sur le gibet* la prise du Patient (nom qui ne désigne point un fou issu d'un asile, mais un pochard ivrogne) pour Ulenspiegel – fou, mais fou identitaire – témoigne simplement de la dichotomie renversable sens propre-sens figuré. Mais comme le suspens est gardé non pas jusqu'au dernier moment, mais bien au-delà, le Patient meurt avant que le conseil ne se rende compte de la méprise. Annulation, donc, de la technique de l'anti-climax également. « MENONKEL. – J'ai seulement pris livraison du condamné qu'on me désignait et à qui je versai le vin de Miséricorde, qu'il but en connaisseur. De cet homme, que je n'avais pas à reconnaître, il ne sortit que des grognements discords. Il paraissait résigné. Visiblement. »[47]

Les procedures d'identification sont arbitraires, comme pour suggérer que ce n'est pas le contenu de la communication qui compte, mais la manière dont ce contenu est transmis. Suggestion qui, corroborée aux autres exemples de renforcement de la forme au détriment du contenu, nous fait penser qu'à travers ce choix délibéré le dramaturge voudrait transmettre le message d'une profession de foi théâtrale et théâtrologique.

En même temps, Ghelderode utilise un *qui pro quo* stratifié ; non seulement un fou est pris pour un autre type de fou, mais aussi l'on veut pendre un mort à la place d'un être vivant, un timide est pris pour un bavard.

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

Du point de vue de l'interaction concrète, visuelle, entre personnage substituant et personnage substitué, la différence entre les deux pièces ghelderodiennes est notable. Dans *La pie sur le gibet* le substitut remplace définitivement Ulenspiegel, qui n'apparaît pas du tout physiquement. L'effet de surprise est réalisé par une lettre. La parole bégayante de l'ivrogne, parole interdite par les juges, est remplacée, avec plus de succès par les mots écrits d'Ulenspiegel. Ce n'est pas le Patient qui fait savoir son identité, mais la lettre « signée de Tyl Ulenspiegel soi-même »[48]. Par contre, dans *Le singulier trépas de Messire Ulenspiegel*, la co-présence fonctionne. Ulenspiegel et Folavril se concertent, pour ne plus parler du spectre, *tertio inclusus*, présence ambiguë qu'on pourrait identifier soit avec Folavril, soit avec Ulenspiegel. Cela parce que nous devinons seulement la mort de Tyl, elle n'est pas clairement annoncée

Le procédé de substitution s'étend même sur les objets. Le vrai legs est celui laissé à Folavril, la soi-disante fortune est composée d'ordures et l'objet légué au docteur Cloribus est en réalité un tisonnier. Ce dernier objet n'est pas sans rapport avec un objet déjà symbolique dans l'œuvre de Charles De Coster. C'est avec un tisonnier que Thyl chasse le noble de la maison de Katheline. Et c'est la même arme qu'utilise l'avare poissonnier quand il veut se faire passer pour un loup-garou.

En extrapolant, nous pourrions considérer des fragments ghelderodiens entiers comme un *qui pro quo* géant. Cela dans la mesure où le fait de puiser aux mêmes sources et de parodier – parfois – une réécriture constitueraient des arguments suffisants à la faveur d'une présence significative de l'œuvre de Charles De Coster dans la création de Michel de Ghelderode. Et à condition d'élargir la notion de *qui pro quo* de sorte qu'elle englobe celle de parodie, entreprise inutile et surtout irréalisable, sinon inconcevable.

Entre les deux auteurs de nombreuses analogies sont possibles, aussi bien qu'entre leurs manières d'exploiter certains thèmes ou motifs. Mais des analogies sont possibles également avec d'autres créations, puisque l'œuvre de Ghelderode est imprégnée d'allusions à des approches et des créateurs des plus divers.

Dans *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel* allusion est faite à Don Quijotte de la Manche (« j'étais le dernier chevalier flamand »[49]) ou bien à la *commedia dell' arte* (Ulenspiegel est mort en disant « La comédie est terminée !... »[50]).

Dans *Le Soleil se couche*… le perroquet renvoie à un autre oiseau de même race, le fameux Amant vert de l'*Epître* dédiée par Jean-Lemaire de Belges au perroquet favori de Marguerite d'Autriche. Cette référence est, d'ailleurs, présente à maints endroits. Charles Quint parle de la tante qui l'a élevé, la duchesse de Bourgogne Marguerite. Plus loin, il se lamente que le perroquet est son seul bonheur, tout comme les vers de Jean Lemaire déplorent la solitude de la duchesse après la mort de son époux et vantent les vertus du perroquet.

Néanmoins, aucune des filiations n'est aussi justifiée ni aussi bien représentée dans les pièces de Michel de Ghelderode que celle qui lie ces trois pièces à la *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses d'Ulenspiegel et de Lamme. Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*.

Conclusion

Après avoir établi les assises théoriques minimales d'une approche comparatiste, nous nous sommes penchés sur des questions étymologiques et stylistiques portant sur le rapport entre l'œuvre de Charles De Coster et celle de Michel de Ghelderode.

Une fois la question de la réécriture parodique ghelderodienne mise en discussion, nous avons orienté la présente recherche vers le domaine des techniques de théâtralisation spécifiques à Ghelderode. Ayant décelé les principaux moyens d'expression de l'absence

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

et du dédoublement, notre étude s'est centrée sur l'emploi des marionnettes, des masques (visibles et invisibles) aussi bien que sur les manières d'assumer l'identité bouffonesque.

Lors de son passage dans le théâtre de Ghelderode, le héros plusieurs fois représenté Thyl Ulenspiegel a subi un processus complexe de transformation. Le résultat de cette évolution est représenté par un palimpseste de messages parmi lesquels s'entremêlent l'*ars poetica*, la profession de foi nationaliste flamande, mais surtout une écriture dramaturgique qui devance le théâtre de l'absurde.

En dehors d'une tendance à renforcer certaines ironies de Charles De Coster en les transformant en véritables sarcasmes et d'un penchant vers le détail, Michel de Ghelderode réussit à ajouter à ce tissu une tonalité vivace, faite de gaieté et d'amertume à la fois. Le dramaturge atteint son but : il reprend un nom des bribes d'informations et il en crée un tout autre personnage, représentatif d'un théâtre nouveau, plurivoque.

NOTES :

[1] Cf. René Baert (?), "M. de G., dramaturge honoraire et dernier de sa race", in *Voilà*, 17 avril, 1942, p. I, *apud* Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, Essai de biogaphie critique, Bruxelles, Palais des Académies, 1980 (3e édition), p. 122, n.2: "Ce dermier [Charles De Coster], d'ailleurs, ne décida-t-il point de la vocation de l'auteur de *Barrabas*, qui se prit à écrire après avoir lu *La Légende d'Ulenspiegel*?"

[2] Cf. Jean-Marie Klinkenberg, *Lecture*, in Charles De Coster, *La Légende et les Aventures heroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1992 (1ère edition definitive établie et présentée par Joseph Hanse 1966), tome 1, p. 245 : « Thyl Ulenspiegel n'est pas le fils de De Coster. Depuis la fin du XVe siècle, ou le début du XVIe, exista une tradition originaire d'Allemagne où un farceur de ce nom tournait en ridicule les nobles, les bourgeois, les artisans, les femmes et les prêtres. Compilé par un clerc, ce recueil de blagues, grasses ou impertinentes, se gagna un large succès populaire. Des livrets de colportage, des images naïves, diffusent dans toute l'Europe les exploits du vagabond saxon… »

[3] Cf. Michel de Ghelderode, "Mes débuts d'auteur dramatique", in *Le Rouge et le Noir*, 22 avril 1931, *apud* Roland Beyen, *op. cit.,* p. 430-431.

[4] Cf. Jean-Marie Klinkenberg,, *op. cit.*, tome 1, p. 259 : « Il ne faut donc pas s'étonner si la Flandre de De Coster est aussi une Flandre idéale et imaginaire. D'ailleurs, il est un des premiers à traduire en termes littéraires le mythe de la Flandre où l'on boit et où l'on mange, de la Flandre où tout est Rubens, Teniers et Jan Steen. De Coster aurait donc pu souscrire à la formule de Ghelderode :"La Flandre est un songe".»

[5] Cf. Raymond Trousson, *La Légende de Sire Halewyn selon De Coster, Closson et Ghelderode*, in Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky (édités par), *Michel de Ghelderode… trente ans après*, Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Clusium, 1995, pp. 17-28, p. 24 : « Entre l'imagerie populaire de Charles De Coster et la rigueur janséniste d'Herman Closson, il y avait place pour une version plus sauvage et plus instinctive de la légende. Ici encore, elle est traitée dans un genre littéraire différent ; le *Sire Halewyn* de Michel de Ghelderode est en effet une pièce radiophonique, conçue selon des exigences spécifiques qui excluent la visualisation de l'action. »

[6] Cf. Rodica Lascu-Pop, *Ghelderode préfacier*, in Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky (édités par), *Michel de Ghelderode… trente ans après*, Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Clusium, 1995, pp. 79-89, *passim*.

[7] Cf. Estrella de la Torre Gimenez, *Le siècle d'or espagnol et la haine d'un Flamand*, in Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky (édités par), *Michel de Ghelderode… trente ans après*, Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Clusium, 1995, pp.125-137, p. 131 : « C'est une des marionnettes, celle qui personnifie un autre mythe de la littérature flamande, Thyl Ulenspiegel, qui servira à Ghelderode à nous montrer le vrai visage de l'empereur. Charles De Coster avait déjà confronté ces deux personnages et Ghelderode se sert de lui pour détruire la légende que le peuple flamand avait bâtie autour du Keizer Karel. »

[8] Cf. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck, coll. « Théâtre d'aujourd'hui », 1987, p. 152 : « Les pièces situées sous Charles-Quint ou Philippe II paraissent illustrer une conviction partiellement empruntée à l'auteur de l'*Ulenspiegel* : la Flandre a été un pays heureux, avant l'oppression espagnole et inquisitoriale ; mais pour De Coster, Charles-Quint ne valait guère mieux que son fils : tous deux, catholiques, persécutaient les Réformés. Ghelderode, lui, voit en Charles-Quint, le Flamand, un bon père. »

[9] *Ibidem*, p. 223.

BDD-A23765 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)

[10] Cf. Marc Quaghebeur, *Le dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon*, in Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche…(Action dramatique) et L'École des bouffons (Drame)*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espaces Nord », 2003, p. 123-165. Voir notamment p. 139-142.
[11] Voir *supra*, p.7 du présent ouvrage.
[12] Michel de Ghelderode, *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel*, in *Théâtre*, tome VI, Paris, Gallimard, 1982, p. 109.
[13] Charles De Coster, *op. cit*., tome 1, p.159.
[14] Voir *supra*.
[15] Cf. Anne-Marie Beckers, *Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. "Un livre, une œuvre", 1987: "… il chercha sa voie dans la carrière artistique en s'inscrivant à la classe d'alto du Conservatoire royal de musique, mais fut exclu des examens en 1917, vu son manque d'assiduité. Ghelderode a souligné – fortissimo! – à plusieurs reprises l'influence de cette formation sur son langage théâtral et sur la musicalité de la phrase." (p. 7)
[16] Michel de Ghelderode, *La pie sur le gibet*, in Michel de Ghelderode, *Théâtre*, tome III, Paris, Gallimard, 1953, p. 11-12.
[17] *Ibid.,* p. 18-19.
[18] *Ibid.,* p. 11.
[19] Au sujet du dramaturge impliqué dans la pièce voir Bruce Barton, "Navigating Turbulence: The Dramaturg in Physical Theatre", in *Theatre Topics,* Baltimore [March 2005], p.103-119.
[20] Il s'agit de la série *Quartet*, créée en 1948, selon l'avis de l'auteur, et dont le scénario est représenté par quatre récits : 'The Facts of Life', 'The Alien Corn', 'The Kite' et 'The Colonel's Lady.' Cf. *** "William Somerset Maugham. About the Author" in http://www.classicreader.com/author.php/aut.110/
[21] Cf. Anca Măniuțiu, *Carnavalul şi ciuma: poetici teatrale în oglindă*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, col. „Belgica", 2003, p. 52: "… Ghelderode se apropie de Artaud atunci când afirmă că preferă, fără şovăire, încărcătura muzicală, incantatorie a unui cuvânt, celei conceptuale."
[22] Michel de Ghelderode, *La Pie sur le gibet*, *op. cit.,* p. 13.
[23] Michel de Ghelderode, *Le singulier trépas de Messire Ulenspiegel*, *op. cit*., p.93.
[24] Charles De Coster, *La Légende et les Aventures heroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992 ((1ère edition definitive établie et présentée par Joseph Hanse 1966), 280 pp. [coll. « Espace Nord »], tome 1, p. 26.
[25] Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche…*, in Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche…(Action dramtaique) et L'École des bouffons (Drame)*, *op. cit.*, p. 36.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] Charles De Coster, *op. cit.,* tome 1, p. 52.
[30] Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche…*, *op. cit*., p.36.
[31] *Ibid*., p. 36-37.
[32] *Ibid.,* p. 36.
[33] *Ibid.,* p. 37.
[34] *Ibid.,* p. 38.
[35] *Ibid.*
[36] Charles De Coster, *op. cit*., tome 1, p. 99-100.
[37] Michel de Ghelderode, *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel, op. cit.,* p. 97.
[38] Voir les trois images de l'*Annexe.*
[39] Michel de Ghelderode, *La Pie sur le gibet, op. cit.,* p. 17-18.
[40] *Ibid.*, p. 18.
[41] Charles De Coster, *op. cit.,* tome 2, p. 405.
[42] Cf. Anca Măniuțiu, *op. cit., passim.*
[43] Michel de Ghelderode, *Le Singulier…, op. cit.*, p. 106.
[44] Charles De Coster, *op. cit.,* tome 1, p. 151.
[45] *Ibid.,* tome 1, p. 96.
[46] Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche…*, *op. cit*., p.39.
[47] Michel de Ghelderode, *La Pie sur le gibet, op. cit.,* p.32.
[48] *Ibid.*
[49] Michel de Ghelderode, *Le Singulier…, op. cit.*, p. 102.
[50] *Ibid.,* p. 104.

BDD-A23765 © 2007 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:22 UTC)