

Alicja Siedlecka

**La mort dans la structure spatio-temporelle dans *Escorial*
et *La Balade du Grand Macabre*
de Michel de Ghelderode**

Les critiques et les commentateurs de Michel de Ghelderode s'accordent à voir dans sa dramaturgie la domination du thème de la mort. «La mort est une figure centrale et obsessionnelle de toute l'œuvre de Ghelderode. Il suffit, pour s'en convaincre, d'énumérer quelques titres: «La Mort regarde à la Fenêtre», «La Mort du Docteur Faust», «La Farce de la Mort qui faillit dépasser», «La Balade du Grand Macabre»¹. Pourtant, la présence concrète de la mort dans le théâtre ghelderodien ne se traduit pas uniquement par la présence des corps morts comme le voit Thérèse Malachy². La mort ne peut pas y être envisagée seulement comme événement dont résulte un cadavre. Edgar Morin dans son ouvrage *L'homme et la mort*³ prouve qu'elle est toute une sémantique riche en signes plus ou moins évidents, perceptibles avant le moment de la mort ou postmortem. Aussi la représentation théâtrale de la mort ne saurait-elle se limiter à la présence des morts sur la scène. Effectivement, la mort ghelderodienne se laisse voir dans plusieurs éléments de son théâtre. Le thème de la mort est trop complexe pour que le dépistage de ses manifestations dans l'espace et les objets puisse illustrer tout le problème. Il peut, pourtant, démontrer le caractère plus discret de la présence scénique de la mort que ne le sont les cadavres. Si Michel de Ghelderode fut très tôt taxé d'un obsédé de la mort, lui-même

¹ *Rencontre avec Michel de Ghelderode*, édité par Fondation Internationale Michel de Ghelderode, Carnières 1991, Eds. Lansman, p.48.

² Voir: T. Malachy, *La mort en situation dans le théâtre contemporain [Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco]*, Paris 1982, A.-G. Nizet.

³ E. Morin, *L'homme et la mort*, Paris 1970, Eds. du Seuil.

protestait vivement contre une telle simplification de la réception de ses œuvres: „On meurt beaucoup dans mes pièces, mais au fait, on meurt beaucoup dans la vie aussi”⁴. Néanmoins, même les pièces qui ne traitent pas particulièrement de la mort, sont pleines de ses marques. Deux de ses pièces les plus jouées: *Escorial* (1927/28) – créé durant la collaboration de Ghelderode au Vlaamsche Volkstoneel, et *La Balade du Grand Macabre* (1934) – écrite après la dissolution de la compagnie, sont malgré toute leur divergence au niveau de la forme et du fond, une représentation de la mort. Elles la représentent aussi à travers la structure spatiale.

MARQUES DE LA MORT INSCRITES DANS L'ESPACE

Chaque représentation, par définition, donc celle de la mort aussi, présuppose et nécessite un espace parce qu'elle est „action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit de qqn.”⁵. Son influence sur d'autres éléments du microcosme est considérable, surtout comme une des conditions dénonciation. Il est évident que le texte énoncé par les personnages de théâtre est nuancé par le contexte scénique et/ou hors-scénique. Pour examiner et essayer d'éclaircir le sens des dialogues précisé par les conditions dénonciation, la démarche proposée par Anne Ubersfeld dans sa *Pédagogie du fait théâtral*⁶ semble la plus utile. Les procédures décrites par Anne Ubersfeld permettent d'obtenir trois relevés:

- 1) relevé des indications spatiales qui sont présentes dans les didascalies;
- 2) relevé des indications spatiales qui sont présentes dans le dialogue;

⁴ *Enrretiens d'Ostende*, recueillis par Roger Iglésis et Alain Trucat, Toulouse 1992, L'Ether Vague, p. 26.

⁵ Voir: *Le Petit Robert 1. Dictionnaire de la langue française*, sous la direction de A. Rey et J. Rey-Debove, Paris 1990, Dictionnaires LE ROBERT, p. 1676.

⁶ A. Ubersfeld, „Pédagogie du fait théâtral”, [in:] *Livre le théâtre*, Paris 1992, Eds. Sociales.

3) relevé des prédictions de lieu et de tous les verbes de mouvement. Pour l'obtenir, il est nécessaire de respecter l'ordre du texte. Les listes mettent en évidence l'importance de l'espace lié étroitement au mot *palais*. Différentes lectures de ce mot sont possibles:

A. „Ce palais” (p.26) où „ce” se réfère au titre de la pièce: *Escorial*, et renvoie à un bâtiment concret, existant dans la réalité, bâti par Philippe II dans les années 1562-1584 et qui se trouve dans la Sierra de Guadarrama, en Espagne. Ce bâtiment concret se prête à deux symboliques:

a) par son architecture: la symétrie parfaite avec la répétition des mêmes éléments architectoniques ce qui crée l'ambiance de quelque chose de non-accueillant;

b) par son histoire: Philippe II le fit bâtir en accomplissement d'un vœu. Pendant la bataille de Saint-Quentin (1575) l'artillerie espagnole ayant détruit une église dédiée à saint Laurent, Philippe II fit le vœu d'élever un monastère en l'honneur de ce saint. Il fit alors construire l'Escorial et lui donna la forme d'un gril, en souvenir du supplice de ce saint. L'importance du mot „supplice” qui y apparaît est à souligner.

B. „Palais d'Espagne” qui signifie un palais des rois espagnols (dans le contexte de l'occupation de la Flandre par les Espagnols).

C. „Dans mon palais” – où „mon” se réfère au Roi, on peut donc parler d'un palais royal abstrait, non-lié à un espace géographique réel, mais, plutôt, à tout ce qui renvoie à la notion de „royauté”.

D. „Palais” comme lieu abstrait servant d'un theatrum mundi.

Il est possible de distinguer, par rapport au *palais*, deux espaces.

C'est l'espace qui est:

1) à l'extérieur du *palais* et qui se compose de deux éléments:

– l'espace se référant à la notion *Espagne* qui, de sa part, est logiquement lié à: „charniers” (p.18)⁷, „chaux” (p.18), „la foule, les prêtres, le royaume entier” (p.17), „le royaume où goutte le sang” (p.26), un lieu qui est „loin du soleil” (p.26);

⁷ Toutes les citations de la pièce sont tirées de M. de Ghelderode, „*Escorial*” [in:] *Barabbas; Escorial*, Bruxelles 1984, Labor.

– et l'espace mentionné par Foliál qui dit: „dans mon pays”(p.23) ce que l'on peut lire: *Flandre* en opposition à: *Espagne* (il existe des marques hors-textuelles qui permettent de choisir cette notion, p.ex.: le nom du bouffon);

2) l'espace à l'intérieur du *palais*.

Comme dans l'opposition de l'espace 1:

Espagne ⇔ Flandre,

du côté d'*Espagne* sont visibles les marques d'hostilité (la mort ou le supplice), également dans l'espace 2, on peut construire une opposition analogue:

– l'espace hostile aux personnages (surtout à Foliál): *palais*;

– et l'espace désigné par *grenier* – espace de refuge, d'accueil:

palais ⇔ grenier.

Où *palais* se compose de:

„sa chambre” (p.27) – la chambre où la Reine meurt, où l'air est

empoisonné;

„cheminées” (p.16) – là où il y a des squelettes;

„murs” (p.26) – qui espionnent, qui possèdent les yeux;

„salles de fêtes” (p.26) – où il y a des instruments de supplice;

„le long des couloirs” (p.27) – lieux espionnés par le Roi;

„cryptes armoriées” (p.17) – là où l'on dépose les morts;

„caves sépulcrales” (p.25) – là où l'on meurt.

Par analogie: *grenier* et *Flandre* se poseraient donc du même côté: de côté de l'espace positif, non – lié au supplice. Les deux constituent l'espace maison pour le personnage de Foliál. Le bouffon rêve du *grenier* comme de la seule cachette possible dans le *palais*: „Grâce? Laissez-moi monter à mon grenier? Je voudrais dormir...” (p.22). Edgar Morin écrit: „[...] le sommeil et la mort sot frères, dit Homère.”⁸ Cette citation explique les intentions de Foliál qui dit: „J'ai sacrifié mes années à vos déduits. Me voici à bout de force. Ma pensée est éteinte. Sire, le sommeil a fuit ce palais. Les heures passent dans une hallucination glaçante. Pitié pour le bouffon qui a sommeil?...” (p.22).

⁸ E. Morin, *op. cit.*, p.139.

Il cherche un lieu pour mourir – il veut monter au *grenier* parce que: „La belle mort est bien la mort dans son lit, dans les creux intimes de sa maison”⁹. Il faut le souligner: Foliál se trouve dans un espace doublement désavantageux pour bien mourir: loin de sa *Flandre* natale et sans accès au *grenier*.

Comme *palais* se situe au centre d'*Espagne*, ainsi „une salle dans ce palais d'*Espagne*” (*salle*) constitue le centre du *palais*. La centralisation est poussée encore plus loin: *salle* est nettement partagée en „son centre” et „le fond” (p.15). Le centre de la *salle* est occupé par le trône situé sur les marches (v.: l'analyse des objets). Le fond se compose d’„opaques tentures” (p.15) et de „traces de blasons effacés” (p.15). C'est surtout ce centre qui est occupé par les personnages.

Le troisième relevé permet de voir comment le centre de la *salle* est occupé, quels mouvements y sont accomplis? Ce que la liste met en évidence c'est surtout le mouvement perpétuel d'en bas en haut et inversement. Les personnages montent et descendent les marches, ils sont debout et s'agenouillent, le Moine lève le bras et le laisse tomber, etc. A côté de l'opposition qui en résulte:

en bas ⇔ en haut,

se laisse voir une autre:

s'approcher ⇔ reculer

où dans „s'approcher” il y a très souvent „suivre qqn”. Ce type de mouvements semble être propre surtout au Roi et à son bouffon. Foliál s'approche de son seigneur, prétine même son ombre – c'est le moment où les deux personnages sont au maximum proches l'un de l'autre. S'approcher constitue toujours la menace, signifie la domination de l'un des personnages, ce qui, ensuite, équivaut à la domination de la mort sur un personnage en soumission. La seule solution est de reprendre la distance, p.ex.: monter les marches. La distance et l'altitude se rejoignent pour protéger le personnage donné, pendant que leurs oppositions constituent des espaces dangereux. Il convient

⁹ Ibid., p. 139.

souligner que ce type de mouvements attire l'attention sur le côté matériel du corps humain, sur les „impuretés”, liées logiquement au thème de la mort.

ESPACE SPÉCIFIQUE DE LA MORT – PERSONNAGE

La séparation d'un espace spécifique, lié au personnage de la Mort, n'est pas sans intérêt. La Mort est toujours présente dans l'espace palais:

„Le Roi – [...] C'est une bien grande injustice que la Mort puisse entrer dans les palais du roi.” (p.16),

„[...] Ça pue la Mort ici.” („ici” se réfère au palais) (p.17),

„[...] La Mort souille mes palais...” (p.17).

Elle y entre, souille, pue, travaille. C'est l'espace de son activité. Sa présence dans le *palais*, bien qu'imperceptible aux sens, est ressentie par les chiens qui hurlent et par le Roi qui gémit: „J'attends que la Mort s'en aille ailleurs” (p.20). Les signes de l'occupation du *palais* par la Mort sont faciles à remarquer (v.: l'étude des objets). La coïncidence de deux espaces: celui de la Mort et celui d'autres personnages, rend ce dernier l'espace – horreur, l'espace à fuir non seulement pour Folia, mais aussi bien pour le Roi. En se recouvrant avec l'espace hostile, l'espace de la Mort confirme le besoin de Folia d'un espace protecteur.

L'espace scénique dans *La Balade du Grand Macabre* change avec la répartition de la pièce en séquences faite par l'auteur. Les didascalies du premier tableau de l'acte premier comportent les indications spatiales qui précisent l'espace scénique et sa place dans l'espace hors-scénique. L'espace scénique est constitué surtout par les couleurs soulignées nettement dans la graphie du texte: vert, violet et blanc. De même, les expressions: loin et contre, sont privilégiées. En laissant de côté l'évidence de l'utilisation de la technique picturale dans la présentation de l'espace (opposition des couleurs, taches d'espace de

même couleur, etc.), il faut faire remarquer le manque d'éléments auxquels les mots: loin et contre pourraient se référer (contre quoi?). Peut-être: contre „la ville” (p.31)¹⁰, mais il y a ici une présupposition de la présence d'un public ce qui affaiblit l'illusion théâtrale. Qui le suppose? Est-ce l'auteur qui selon Anne Ubersfeld dans les didascalies s'adresse au lecteur: „[...] les didascalies sont la seule couche textuelle qui ait pour l'énonciateur le scripteur [...]”¹¹, ou, peut-être, c'est le scripteur qui devient élément du public? Enfin, l'existence du mot: „scène” (p.42) détruit d'une façon directe l'illusion de la représentation théâtrale.

Cette scène devrait se composer „d'un coin de parc abandonné” (p.31) avec „un tombeau” (p.31) et de „la ville [...] toute en dômes et campaniles” (p.31). Les didascalies expliquent la géographie propre à la pièce: une sorte de cimetière individuel; la ville de Breugellande – sans doute le nom vient du nom du peintre flamand, en Flandre (c'est la

Flandre fabuluse de „l'an tantième de la création de monde” (p.30)).

Le deuxième tableau, bien qu'il représente un espace clos: chambre de Videbolle, présente les mêmes analogies que l'espace du début de la pièce: „Au fond la porte sur la rue” (p.47) qui donne l'illusion de l'espace intégré dans un ensemble plus grand (la ville au fond du premier tableau avait la même fonction). Ce qui est présent au centre (la chambre de Videbolle dans le deuxième tableau et le tombeau en ruine du premier) ne constitue pas un espace isolé. Les fonds leur donnent la possibilité de l'ouverture sur un microcosme aux dimensions d'un macrocosme. Aussi bien l'espace du premier tableau que l'espace du deuxième ont l'ouverture sur l'espace invisible des cachettes: „à la gauche, tombeau en ruine, cube blanchi, à fronton et à porte noire” (1er tableau, p.31) et „à droite, la porte de la cave” (Même tableau, p.47). Les deux portes conduisent à un endroit qui est lieu

¹⁰ Toutes les citations de la pièce sont tirées de M. de Ghelderode, „La Balade du Grand Macabre”, [in:], *Théâtre IV*, Paris 1955, Gallimard.

¹¹ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p.172.

d'amour: Adrian et Jusemina se cachent dans le tombeau, Salivaine y est jetée par son mari et ses compagnons— elle y rencontre Nekrozotar. C'est aussi l'endroit d'où l'on sort sauvé du cataclysme universel. Cela prouverait la thèse d'Edgar Morin qui affirme que la sépulture, le tombeau est un lieu de renaissance¹². Goulave annonce: „D'un tombeau sort la vie.” (p.127) et Adrian et Jusemina qui réapparaissent le confirment: „Plus lente vas-tu d'un trésor en ta chair porté et désormais j'écouterai ton silence pour surprendre ce cœur minuscule qui battra sous le tien. [...] Une trace restera de nous et rien ne saurait être bâti de plus éternel et fier et audacieux que cette chair au parfum des cendres.” (p.127). Nekrozotar deux fois ressuscite— il sort du tombeau pour commencer sa balade et, enterré pour la deuxième fois, de la cave pour mourir cette fois-ci, semble-t-il, éternellement. Les intérieurs du tombeau et de la cave sont pleins d'accessoires: Porprenaz fait sortir du tombeau faux et trompette de Nekrozotar, ce dernier fait sortir de la cave le chapeau chinois et le tambour de Videbolle. Le premier tableau de l'acte deuxième représente l'espace analogue aux deux précédents. L'ouverture sur le dehors: la porte du balcon: „quelques marches conduisant à un vaste balcon qui donne sur la place publique” (p.63); au centre un cheval de bois et la boule étoilée: „une boule bleue constellée d'argent et un grand cheval à bascule recouvert d'une housse de brocart” (p.63); la cachette: la table sous laquelle les amis font installer Goulave: „à droite, paravent armorié dissimulant une table abondamment garnie” (p.63)— de cette sorte, il évite les effets de la fin des temps. Le „sous la table” c'est aussi, pour Goulave, un lieu de volupté: il y peut enfin manger et boire à son gré. Les espaces de la mort et de la „Luxure” se recouvrent: „La Mort demeure le comparse obligé.[...] la Mort que flanquent la Folie et la Luxure, voilà les compagnons ordinaires du poète dramatique”¹³.

¹² E. Morin, *op. cit.*, pp. 124-129.

¹³ *Entretiens d'Ostende, op. cit.*, p.39.

ESPACE ÉVOQUÉ PAR NEKROZOTAR

Les dialogues de Nekrozotar (qui incarne la Mort) sont particulièrement intéressants lorsqu'il s'agit des marques de la mort inscrites dans l'espace de l'œuvre. L'analyse de ses paroles en fonction des éléments spatiaux qui s'y trouvent dessine l'image d'un morceau d'espace lié précisément à ce personnage. Cela permet de reconstruire un espace qui se regroupe en ensembles suivants:

1) espace de tombeau;

C'est l'espace se dessinant grâce au lexique qui renvoie à un lieu où l'on dépose les corps des morts: Nekrozotar avoue d'être sorti „de ma demeure, ce sépulcre” (p.41) et le répète: „d'un sépulcre...là” (p.120). Dans son discours sont présentes les indications telles que: „dans ce tombeau” (p.41), „dans un sépulcre” (p.45), „tombeau” (p.121), „en souterrain” (p.91), et aussi une image qui symbolise l'enfer — une sorte de sépulcre non pour le corps, mais pour l'âme— „dans un gouffre” (p.60), „au gouffre, au diable, au gouffre plein de diables!” (p.84) et „dans les nuées et la foudre” (p.96).

Dans le dialogue du Grand Macabre, l'espace de tombeau s'oppose à celui de ville.

2) espace de ville: „Je fus l'ange du Bien chassé du sein des villes et qui s'en alla gémir dans un sépulcre.” (p.45) — avoue Nekrozotar. L'espace de ville présent dans les indications: „sur la ville”, „traverser la ville” (p.60) et „dans la cité hargneuse” (p.45) peut être élargi sur un autre espace: Breuggellande („dans la principauté de Breuggellande”, „dans Breuggellande”— p.56) qui est englobé dans l'espace — monde représenté par „aux quatre coins” (p.45), „à gauche, à droite, en haut, en bas” (p.46), et par rapport au ciel: „sous l'azur inaltéré” (p.40), „jusqu'au ciel” (p.45) pour s'enfermer dans une expression ambivalente: „sur le sempiternel théâtre du monde” (p.44).

Ce partage simplifiant fait sur les indications spatiales dans le discours de Nekrozotar, démontre l'étroitesse de l'espace de ce personnage. Nekrozotar se spatialise dans l'espace concret et symbolique du tombeau, fuyant tout espace hors— tombal. Il est,

pourant, en possession du savoir sur l'espace plus large, mais qui, pour lui, reste inaccessible.

REPRÉSENTATION THÉÂTRALE DE LA MORT DANS LES OBJETS

L'étude de l'objet suit nécessairement celle de l'espace. Le rôle des objets dans le théâtre peut être multiple. Anne Ubersfeld souligne leur importance: „Plus qu'un signe, un objet dans le texte dramatique est déjà un ensemble sémiotique et comme dit Umberto Eco, un «texte»”¹⁴. La lecture exhaustive de ce *texte* ne constitue pas l'objet de notre étude, mais nous essayerons de faire des lectures utiles pour notre sujet.

Comme pour l'étude de l'espace, le premier pas consiste à repérer des objets qui apparaissent dans le texte. Pour le texte de *Escorial*, il est possible de construire deux listes: la première qui concerne les objets apparaissant dans les didascalies, l'autre les objets présents dans les énoncés des personnages. La distinction entre ces deux listes est utile pour la recherche des objets propres à un personnage. Une grande partie d'objets se trouvant dans les didascalies ont pour fonction principale l'investissement de l'espace et la précision de sa forme: „opagues tentures perpétuellement agitées par des souffles” (p.15), „traces de blasons effacés” (p.15), „marches vétustes” (p.150), „tapis troué” (p.15), „trône bizarre, comme en équilibre” (p.15). Excepté leur fonction de spatialisation, ces objets, avec les déterminants qui les accompagnent, créent une certaine sémantique. C'est la poésie de décomposition, de vieillesse de l'état du monde microcosmique. Ils créent une atmosphère particulière et ajoutent aux discours des personnages le contexte de décrépitude. Ils s'unissent d'une façon logique à l'action en l'anticipant ou en l'accompagnant.

Les didascalies mettent en évidence certains éléments de l'aspect physique des personnages. Pour le personnage du Roi ce sont: „la

¹⁴ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p.176.

couronne tiubante” (p.14), „vêtements crasseux” (p.14). Foliol aura pour caractéristiques: „livrée aux couleurs voyantes” (p.14) et jambes „tordues” (p.14), tête— deux fois évoquée— „grosse boule expressive” (p.14) et yeux— „pareils à des loupes” (p.14). C'est, de nouveau, le contexte de décrépitude. Les attributs du pouvoir ou de son manque: couronne, manteau, bonnet de fou, sont manipulables. Le personnage étant en possession de l'un ou l'autre des attributs change de „profession”: le bouffon portant la couronne devient, accessoirement, roi. Ils sont si représentatifs que le Moine n'est pas capable de reconnaître son seigneur sans la couronne. Elle assure l'identité:

Le Roi:— [...] Reprenons notre identité.

Foliol:— Ma couronne!... Je suis le roi!...

Le Roi:— Ma couronne!... Je suis le roi!...

[...] Le Moine:— J'annonce au roi... que la reine est morte [...] Il faut que le roi vienne,

quel qu'il soit.. (pp. 27-28).

Dans nos listes, une des premières places revient aux parties du corps. Leur apparition dans les textes de didascalies permet de suivre le mouvement des personnages: le Moine „tombe à genoux” (p.16), le Roi „écarte les bras du bouffon” (p.16), Foliol „se met à quatre pattes” (p.21). Certaines parties du corps, pourtant, semblent être privilégiées, comme en témoigne leur grande fréquence dans le texte. Le procédé employé par Ghelderode consiste à répéter le nom d'un objet à un moment où il joue un rôle extrêmement important. Il insiste sur sa présence, comme lorsque Foliol est sur le point de tuer son seigneur:

Ses mains s'ouvrent et ses doigts s'écartent. Le Roi chaque des dents. Foliol semble avoir perdu conscience et seules ses mains agissent, toute-puissantes et avançant dans le vide vers le cou du roi. Ce dernier a fléchi sur ses jambes et s'est laissé tomber sur le trône, la bouche ouverte. Il veut crier mais le cri ne sort pas. Les mains enserrant son cou. Le roi suffoque. Mais un rire strident jaillit de sa

bouche béante. Ce rire flagelle le bouffon qui lâche prise et laisse pendre les mains (p.23).

L'attention est remarquablement attirée sur les mains de Foliat-instrument, et sur le cou et la bouche du Roi – objet. La fonction principale des mains serait donc tuer. Il ne semble pas inutile de remarquer ici que la seule partie du corps caractéristique de L'Homme Écarlate sont les „doigts démesurés et velus” (p.14).

Les objets présents dans les énoncés des personnages, en plus des fonctions énumérées à l'occasion de la première liste, apportent l'ensemble des signes propres 1) aux funérailles et 2) au pouvoir:

1) squelette–pp.16,17; cercueil/d'ébène–p.17, épitaphes–p.17, catafalques–p.17, masques–p.17, mouchoirs–p.17, charniers–p.18, chaux–p.18, cierges–p.18, emblèmes–p.18, fleurs–p.18x4, ombre–p.21x2, gartot–p.22x2, larves–p.22, vers–p.22, caves–pp.23,25, spectre–p.26, trappes et instruments de supplice–p.26, ordure–p.26, mouches–p.27;

2) titres–p.18, couronne–pp.23x2,25,28x3, sceptre–p.23x2, trône–pp.23,25,27;

Si les objets de la liste des didascalies suggèrent l'atmosphère de décrépitude (qui s'unit logiquement à la symbolique des funérailles), et si les mêmes objets représentant traditionnellement le pouvoir royal ressortent fortement, une question devient pressante. C'est la question de divergence entre les deux listes lorsqu'il s'agit de la présence d'un objet – marches. Elles n'apparaissent absolument pas dans les énoncés des personnages. Cependant, dans les idascalies, elles sont toujours présentes, bien que, très souvent, leur dénomination ne soit pas absolument nécessaire pour les besoins spatiaux de la représentation. À titre d'exemple on peut citer la scène où le Roi reprend le jeu de Foliat:

Tandis que Foliat [...] gravit lourdement les marches, le roi [...] Arrivé au trône, Foliat s'y laisse tomber et considère [...] les simagrées du roi, au bas des marches. [...] Il [roi] s'interrompt et se couche fatigué sur les marches. [...] Il monte les

marches [...] il monte encore quelques marches [...] Il descend trois marches [...] Il dégringole au bas des marches. (pp.24-25).

L'insistance avec laquelle les „marches” se posent au premier plan, invite à chercher une signification supplémentaire de cet objet dans *Escorial*. De même, dans les dialogues, certains objets apparaissent d'une façon particulière – l'effort de l'auteur pour les accentuer est évident. Leur fonction principale est de produire des bruits. La double présence, dans le monde sonore du microcosme et dans les énoncés du Roi les rend particulièrement inquiétants. Les didascalies informant le lecteur/spectateur sur les hurlements des chiens, mais le Roi ne lui épargne pas l'évocation du nom des animaux une vingtaine de fois (sans compter la variante: „bêtes” et „dogue”). Les battements des cloches sont marqués dans les didascalies, cependant, le mot „cloches” est repris à plusieurs reprises: cloches–p.17x11, p.18; carillons–p.17; clochers–p.17; trompettes–p.18; glas–p.18x2.

La même recherche effectuée sur *La Balade du Grand Macabre* découvrent un nombre considérable des objets qui y apparaissent aussi bien dans les didascalies que dans le discours des personnages. L'analyse exhaustive de leurs fonctions dépasserait le cadre de ce travail (en particulier, des objets présents dans les dialogues, à cause de leur multiplicité, exigeraient une étude à part). Également certaines fonctions des objets qui ne concernent pas directement le sujet seront omises.

Comme cela était remarqué précédemment, les objets créent et meublent l'espace microcosmique. Leur présence sur la scène peut suggérer une atmosphère propre aux espaces donnés: „des toiles d'araignées” (p.47) dans la chambre de Videballe signalent quelque chose de désagréable (elles marquent aussi, bien sûr, un lieu d'où Salivaine fait sortir l'araignée); „la ville vaporeuse de Breugellande, crénelée, toute en dômes et campaniles” (p.31) où les noms des fleurs aident à créer une atmosphère d'omnirisme ou d'irréalité.

Les mouvements des objets informent sur les mouvements des personnages: le fouet de Salivaine ordonne de danser à Videballe. Les couleurs des objets et des vêtements attirent l'attention sur le côté

pictural du texte et rendent une relation intertextuelle (entre le texte du théâtre et celui des peintures de Velazquez et de El Greco) plus évidente.

Mais le rôle des objets n'est pas restreint à l'investissement de l'espace.

Aussi bien dans *Escorial* que dans *La Balade*..., ils facilitent l'identification des personnages: Nekrozotar joue la mort quand il est muni de sa faux, sa trompette et les cloches, il oublie sa mission lorsqu'il ne tient pas dans les mains ces accessoires. Videbolle portant des habits de femme exerce le rôle d'une femme battue. Le „chapeau chinois” sur sa tête, il devient musicien personnel de Salivaine et suscite les visions sexuelles de sa femme (lorsque c'est Nekrozotar qui porte le chapeau-p.113, c'est lui qui devient l'objet de l'harçèlement sexuel de la part de Salivaine). S'étant emparé de la lunette, il est philosophe et astrologue et ce n'est qu'à tenir un verre ou une bouteille qu'il reprend son identité d'homme. Salivaine sans fouet, balai, bâton, cesse de présenter uniquement le côté masculin (la pipe) de sa personnalité et devient plus féminine (au moins dans ses rêves). Les soldats: Ruffiak et Schobiak portent des lances – accessoires de leur métier. Videbolle et Porprenaz enfilent „deux draps” (p.62) et de cette manière se déguisent en compagnons de Nekrozotar et en fonctionnaires des pompes funèbres. Videbolle, pour rompre avec son métier du serviteur détruit: bâton, fouet, chapeau chinois, tambour (p.61), télescope, livres, cornues (p.62), vaisselle, meubles (p.63). Il est intéressant de voir la chronologie dans laquelle certains objets apparaissent et d'essayer de lire cet ordre du point de vue de la succession des moments favorables et défavorables pour un personnage. Les objets, ou, plutôt, leur succession, peuvent représenter aussi bien l'espace que le temps (les moments perçus subjectivement comme bons ou mauvais). La nomination de ce temps n'est pas ici innocente. Elle est évidemment justifiée par l'analogie entre l'œuvre ghelderodienne et la peinture de Peter Bruegel (Lutte entre Carême et Mardi-Gras), mais le carême et le carnaval s'unissent toujours à l'idée de la venue de la mort. Le temps est aussi présent

dans les objets d'une façon plus évidente. Certains objets: trompette, cloches, faux; s'unissent au temps de la fin du monde et d'autres rappellent le temps heureux: jambons, saucisses, bouteilles, flacons, etc. L'harmonica duquel Porprenaz joue la marche funèbre(p.98) n'est pas l'instrument propre au temps de la fin du monde. Cela se confirme dans l'action – le monde a survécu. Presque tous les objets que l'on peut résumer d'un nom: alimentation (table, boudin, jambons, bouteille, etc.) sont du côté du carnaval (sauf la bouteille avec la poison et le miel dont est nourri Goulave = carême).

La mort, effectivement, est présente partout dans les pièces de Ghelderode et, nous espérons avoir prouvé qu'elle se laisse voir à travers des éléments spatiaux plus subtiles que les cadavres. Cette analyse ne démontre pas, bien sûr, toutes les manifestations de la mort dans l'espace et les objets de *Escorial* et de *La Balade du Grand Macabre*. Il reste, pourtant, certain que les formes de ces manifestations sont diverses. La présence constante de la mort sur la scène ghelderodienne est visible aussi bien dans la géométrie de l'espace, la symbolique de certains espaces, l'attribution d'un espace spécifique à un personnage de la mort (ou, à l'incarnation de la mort) que dans l'atmosphère de vieillesse de l'état du monde évoquée par divers objets, l'insistance avec laquelle certains deux sont représentés, la prédominance des parties du corps, le jeu de la succession des objets significatifs le bonheur et le supplice. Il faut, cependant, souligner que l'espace et les objets ne sont pas uniques à représenter la mort dans le théâtre de Michel de Ghelderode. L'analyse des autres éléments du microcosme scénique aussi que des relations macrocosmiques pourrait être également révélatrice.