



# Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

## Séance publique

### Réception de Marie-José Béguelin et Gabriel Ringlet

Marc Wilmet – Marie-José Béguelin – Yves Namur – Gabriel Ringlet

## Communications

**Lise Gauvin** L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle pratique romanesque – **Marc Wilmet** « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes... » (Victor Hugo, *Contemplations*, I, 7). Réflexion sur les classes grammaticales – **Roland Beyen** De *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode à l'opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti – **Georges-Henri Dumont** Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973) – **Yves Namur** Ernest Delève, un poète dans la secrète évidence – **Gérard de Cortanze** J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement – **Hubert Nyssen** La maison commence par le toit... *capriccio* – **Yves Namur** La nouvelle poésie française de Belgique. Réflexions autour d'une publication récente – **Roland Mortier** Le rêve champêtre de Voltaire dans ses lettres à Madame du Deffand – **Jacques Charles Lemaire** Originalités thématiques et textuelles du *Romanz du reis Yder* (circa 1210)

## Prix de l'Académie en 2008

### Ceux qui nous quittent

**Lucien Guissard** par Gabriel Ringlet – **Fernand Verhesen** par Pierre-Yves Soucy





## **De *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode à l'opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti**

Communication de M. Roland Beyen  
à la séance mensuelle du 14 mars 2009

Malgré le titre français que le compositeur hongrois György Ligeti a donné en 1977 à son (anti)opéra, on connaît mal ce que *Le Grand Macabre* doit à *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode. Un de ses metteurs en scène a même prétendu qu'il ne lui doit presque rien. Notre Secrétaire perpétuel m'a demandé, à l'occasion de la reprise de l'opéra au Théâtre Royal de la Monnaie, du 24 mars au 5 avril 2009, de résumer les rapports entre les deux œuvres. Il est évidemment impossible de comparer un opéra avec une pièce de théâtre, mais j'essaierai d'indiquer les ressemblances et les différences les plus frappantes entre le livret et la 3<sup>e</sup> édition de la pièce, parue chez Gallimard en 1952.

Comme le TRM prétendait dans ses premières annonces publicitaires que *La Balade du Grand Macabre* date de 1925 alors qu'elle fut rédigée en 1934, je la situe rapidement dans la carrière du dramaturge.

Ghelderode a débuté en 1920 avec de petites pièces (*Oude Piet, Les Vieillards, Le Cavalier Bizarre*), rappelant les premières pièces de Maeterlinck, mais s'en distinguant par leur caractère burlesque, voire sardonique. Suivit une période expérimentale (*La Mort du Docteur Faust, Don Juan*), interrompue et finalement arrêtée par ce que le dramaturge a appelé « la généreuse aventure » du Vlaamsche

Volkstooneel, troupe itinérante, à la fois populaire et d'avant-garde, qui refusa *Christophe Colomb* et *Escurial* en 1927, pour des raisons pratiques, mais qui représenta en 1927-1930, avec beaucoup de succès, à Bruxelles et un peu partout en Flandre, *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *Barabbas* et *Pantagleize*.

Après la dissolution de ce Théâtre Populaire Flamand en avril 1932, son « dramaturge attitré » traversa quelques mois d'aridité artistique, jusqu'au jour où James Ensor lui consacra, le 4 mars 1933, pour le numéro Ghelderode de la revue *La Nervie*, un abracadabrant *Pour Michel de Ghelderode. Hommage du Peintre des Masques et de la Mer*. Pour le remercier, le dramaturge entama dès le 13 mars un vibrant *Éloge de James l'Ostendois*, mais début mai, il abandonna cette « prose poétique » pour une époustouflante « épopée militaire pour Marionnettes », *Le Siège d'Ostende*. La rédaction de cette pièce hilarante, absurde, scabreuse et scatologique (publiée seulement en 1980, hélas ! abominablement charcutée), lui rendit le goût d'écrire pour le théâtre et inaugura une brève période de haute créativité, jalonnée par une demi-douzaine de chefs-d'œuvre : *La Balade du Grand Macabre*, *Mademoiselle Jaire*, *Sortie de l'Acteur*, *La Farce des Ténébreux*, *Hop Signor !* et enfin, en 1936-1937, *Fastes d'Enfer*, dont le scandale au Théâtre Marigny de Paris, en octobre 1949, déclencha une « ghelderodite aiguë ».

*La Balade du Grand Macabre* fut rédigée en une vingtaine de jours, entre la fin de juillet et la fin de septembre 1934, en un temps record parce que le dramaturge était au meilleur de sa forme et parce que cette « farce pour rhétoriciens » était le développement d'une pièce pour marionnettes, *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*, prétendument reconstituée d'après un spectacle joué dans les Marolles en 1919, mais probablement rédigée en 1924 pour le castelet du Cercle bruxellois de la Renaissance d'Occident, dont Ghelderode était à ce moment le Président. Ce castelet n'entra pas en fonction, mais le dramaturge conçut le projet de publier le jeu, avec *La Tentation de Saint Antoine*, *Le Massacre des Innocents* et *Duvelor ou le vieux diable* dans la revue *La Renaissance d'Occident*.

Au début de 1925, Ghelderode montre ce projet à un ami flamand, Jef Vervaecke, féru de marionnettes. Chargé de l'organisation des représentations bruxelloises du VVT, l'ami propose d'adapter *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* au théâtre. Publiée en juin sous le titre *Van den Dood die bijna stierf* et signée « Jef Vervaecke en Michel de Ghelderode », elle est créée en novembre par Johan de

Meester, le brillant metteur en scène hollandais du VVT. L'original français ne paraîtra qu'en 1952, sous le nom de Ghelderode et sans la moindre allusion à Vervaecke et au VVT. La découverte du manuscrit autographe en 1979 m'a permis de préciser le rôle de l'écrivain flamand. J'ai publié cette mise au point en 2001 dans *Hommage à Marcel Voisin. Des Cultures et des Hommes*.

J'y prouve que Vervaecke ne fut pas, comme Ghelderode l'a prétendu, « le premier traducteur » de *La Farce de la Mort* et que son apport fut moins important qu'il le prétend lui-même dans sa préface de 1925. Il a ajouté un prologue dans lequel un des personnages, l'ivrogne, présente la pièce au public. Il a développé quelque peu les indications scéniques, allongé quelques répliques, intercalé trois petites chansons, introduit un général et modifié la fin. En établissant l'édition française de 1952, Ghelderode a corrigé les nombreuses fautes de français de son manuscrit de 1924, il en a beaucoup amélioré le style, tout en intégrant un nombre limité de trouvailles de l'écrivain flamand. Il a supprimé l'apport principal de celui-ci, le prologue, mais cette suppression ne justifiait nullement celle du nom de Vervaecke (mort en 1926 à l'âge de 31 ans).

Les contradictions de Ghelderode prouvent que la pièce ne fut en aucune façon une « reconstitution » : en juin 1925, il prétend dans *La Renaissance d'Occident* avoir reconstitué *La Farce de la Mort* sous la dictée de l'« ignorant de génie » dont la mémoire lui avait déjà permis de reconstituer *Le Mystère de la Passion* ; en juillet, il déclare l'avoir reconstituée d'après le spectacle ; en 1956, il écrit dans *Les entretiens d'Ostende* qu'il n'a « pu recueillir qu'un thème — pas une phrase, pas un juron, pas une tirade : le thème tout nu, comme un tracé d'ogive, en sa pure force ». Et il ajoute : « Le reste alla de soi. Je veux dire, le reste vient de moi ! »

Dix ans après *La Farce de la Mort*, ce thème lui inspira *La Balade du Grand Macabre*, datée pour cette raison de « 1924-1934 » dans l'édition originale de 1935. Ce thème est tout entier dans le titre de la petite pièce que Ghelderode, selon la préface de Vervaecke, aurait vu jouer rue Haute, dans les Marolles, en 1919 : *De Dood op wandel, La Mort en promenade* donc, ou *en balade*, avec un seul *l*, et non pas *ballade*, avec deux *l*, comme on « corrige » souvent, abusivement, le titre de *La Balade du Grand Macabre*.

L'argument de *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* est quelque peu difficile à résumer parce que « La Mort » y est un personnage masculin, que Ghelderode désigne tantôt par « il », tantôt par « elle ». Dans l'édition de 1952, sans doute sous l'influence de

Vervaecke, elle s'appellera plus commodément « Pitje la Mort ». Dans le manuscrit de 1924, « La Mort » donc frappe à la porte du philosophe Paternoster, qui ne demande pas mieux que de la/le suivre car il préfère mourir que continuer à subir les tracasseries de sa méchante femme. Ils entrent dans une taverne et s'y attardent à boire avec un ivrogne, ami du philosophe. La Mort en oublie sa mission, au point que s'inquiètent ceux qui « vivent de la Mort » : l'apothicaire, le notaire, le médecin, le fabricant de cercueils, le sacristain et le sonneur de cloches. Lorsque la Mort s'écroule, ses deux compagnons la traînent jusqu'au cimetière. Mais la Mort n'était pas morte, seulement ivre morte. Dessoulée, elle vient chercher le philosophe, mais se laisse persuader d'emporter seulement son épouse. Avant de partir, elle promet toutefois de revenir un jour. Les deux compères s'embrassent, dansent et chantent. Dans l'édition de 1952, Ghelderode retient la fin ajoutée par Vervaecke. Pitje la Mort revient et dit : « Elle ! aujourd'hui ! Vous... demain ! » Le philosophe demande : « Que disait la Mort ? Toi... ou moi ? » à quoi l'ivrogne répond, « haussant les épaules et regardant le public » : « Nous tous ! »

Il est incroyable que Ghelderode ait réussi en quelques semaines à transmuier ce thème folklorique en une œuvre comme *La Balade du Grand Macabre*, enracinée dans l'esprit populaire de la marionnette, mais autrement riche et profonde, au point de séduire de nombreux hommes de théâtre et l'un des plus grands compositeurs du vingtième siècle. Par quelles voies cette pièce de 1934 est-elle arrivée chez György Ligeti, quarante ans plus tard ?

Jamais pièce de Ghelderode mit si peu de temps à trouver un éditeur : l'édition originale parut déjà le 15 décembre 1935, sous-titrée « farce pour rhétoriciens ». Au moment de la première édition commerciale, en 1943, *La Balade du Grand Macabre* n'avait pas encore été représentée et, lors de l'édition Gallimard, en mars 1952, elle attendait toujours les feux de la rampe. Elle fut créée sans grand éclat, en février 1953, au Théâtre de la Comédie de Lyon, par Roger Planchon, dont le nom commençait seulement à percer. Six mois plus tard, le 8 octobre, eut lieu la création parisienne, au Studio des Champs-Élysées. Ghelderode refusa d'y assister, exaspéré par le titre du spectacle, *La Grande Kermesse*, choisi par le metteur en scène, René Dupuy, de peur que le public ne soit rebuté par le terme « macabre », alors qu'il s'agissait d'une farce, la moins grinçante que Ghelderode ait jamais écrite, une « farce d'expression gidouillarde », selon la dédicace qu'il traça en 1936 dans l'exemplaire de son ami Gabriel Figeys, avec qui il avait fondé en 1927 l'Ordre de la Gidouille. Le dramaturge ne tarda pas à se réconcilier

avec l'animateur car il comprit que cette création, suivie cinq jours plus tard de celle de *L'école des Bouffons*, marquait le point culminant de ce qu'on appelait déjà la « ghelderodite aiguë ». De Paris, le théâtre de Ghelderode conquiert évidemment la Belgique, comme je l'ai montré dans une communication précédente, et bien d'autres pays, où le nom de Ghelderode fut immédiatement associé à ceux d'Ionesco, Beckett, Genet, Adamov. Le 4 mai 1954, pour ne donner qu'un exemple, eut lieu au Théâtre Royal de Stockholm la première de 19 représentations d'*Escorial* et de *La Leçon* d'Ionesco, dans la mise en scène d'Alf Sjöberg, qui était alors l'animateur suédois le plus connu, avec Ingmar Bergman, de quinze ans son cadet, mais déjà directeur du fameux théâtre de Malmö.

Ligeti a raconté, dans un article de 1978, comment il découvrit *La Balade*, en 1972, au cours d'une séance de travail avec Michael Meschke, directeur du théâtre de marionnettes de Stockholm, Aliute Meczies, scénographe allemande, et Ove Nordwall, musicologue suédois : « Nous avons tout d'abord cherché un sujet chez Jarry, et cette piste nous conduisit vers le théâtre de l'absurde. (...) Mes idées tournaient autour d'une sorte de Jugement dernier tragi-comique, à la fois exagéré et terrible et cependant sans grandes conséquences. (...) Aliute Meczies se souvint alors qu'une telle pièce de théâtre existait bien et nous apporta *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode. » En octobre 1978, il raconta à Herman Sabbe que la scénographe apporta la pièce dans une anthologie allemande du théâtre de l'absurde, ce qui me permet de préciser qu'il s'agissait de *Die Ballade vom grossen Makabren*, parue en 1966 à Munich dans *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti*, recueil rassemblant *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Le Nouveau Locataire* d'Ionesco, *Pique-nique en campagne* d'Arrabal, *La Sonate des trois Messieurs ou Comment parler musique*, *Le meuble* et *Le guichet* de Tardieu, ainsi que *La Fête Noire* d'Audiberti.

Dans son article de 1978, Ligeti explique pourquoi le texte de Ghelderode lui plaisait tellement : « Cette pièce semblait faite pour mes conceptions musico-dramatiques : une fin du monde qui n'a pas lieu avec pour héros la Mort, laquelle n'est peut-être qu'un pauvre charlatan, le monde fichu et cependant prospère, ivre et paillard du pays imaginaire de Breughellande. » Il en savourait « la langue rabelaisienne, parfaite pour le théâtre parlé », mais il la trouvait « trop riche, trop fleurie pour être mise en musique » et le texte « trop long pour un livret d'opéra ». Sans avoir lu *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*, il en sentait l'enracinement dans la tradition des marionnettes. Aussi fit-il appel, pour transformer le

texte en un livret, à Michael Meschke. En 1973, le directeur du Théâtre de Marionnettes de Stockholm lui apporta un livret dont « l'intrigue restait celle de Ghelderode mais [dont] la langue était plus proche de Jarry, très intense, concise et directe ». Pendant la composition, qui lui prit environ six mois entre décembre 1974 et fin avril 1976, Ligeti ne cessa d'apporter des modifications à la version « jarryfiée » par Meschke car sa musique exigeait des rimes faciles, un texte simple comme dans les bandes dessinées, semé de calembours, de gros mots, d'invectives et d'onomatopées.

*Le Grand Macabre* fut créé le 12 avril 1978 à Stockholm, en suédois, et repris en allemand, le 15 octobre à Hambourg. Entre cette date et février 1997, cette version originale, fut montée une quinzaine de fois, en allemand, en italien, en français, en anglais, presque chaque fois légèrement retouchée. En 1996, Ligeti consacra une dizaine de mois à réaliser une nouvelle version, en anglais, créée le 28 juillet au Festival de Salzbourg. Dans le cahier accompagnant l'enregistrement Sony de 1999, le compositeur indique en quoi cette nouvelle version est différente de la première, enregistrée en concert en 1978 et parue chez Wergo en 1991. Il a surtout rendu sa musique plus facile à exécuter, remaniant les passages « utopiques ». Et il a mis en musique un certain nombre de dialogues parlés.

Cette présentation est suivie d'un *Synopsis*, dans lequel le compositeur résume l'intrigue. Ce *Synopsis*, ne contient pas grand-chose qui ne figure déjà dans *La Balade du Grand Macabre*. Une différence frappe au troisième tableau (les tableaux 3 et 4 chez Ghelderode) : l'oiseau multicolore, qui annonce au prince Goulave que le peuple est affolé par l'apparition d'une comète, est remplacé par l'apparition du chef de la police secrète Gepopo (Geheimen Politischen Polizei) qui avertit le prince Go-Go de l'arrivée de la foule. Ce n'est qu'au quatrième tableau toutefois (les tableaux 5 et 6 chez Ghelderode) que le texte se trouve élagué drastiquement et que l'esprit de l'œuvre est modifié. En dépouillant la prose pléthorique de Ghelderode de toute littérature, en la versifiant, c'est-à-dire en la transposant, pour employer un terme prononcé par Porprenaz, en vers « caraméliques », Ligeti réduisit le volume textuel à environ un cinquième, certains passages à un dixième. Mais il conserva l'intrigue et le sens, contrairement à ce que déclara le metteur en scène américain Peter Sellars à Christian Leblé en 1998, lors de la reprise au Théâtre du Châtelet de sa mise en scène créée au Festival de Salzbourg en juillet 1997. Cet entretien, paru dans le programme sous le titre *Dialogue avec l'au-delà*, contient quelques affirmations étonnantes, pour ne pas dire absurdes.

Sellars commence par dire que « Ghelderode se considérait comme un grand poète », mais que « Ligeti a ôté au texte toute prétention artistique ». Et il explique : « Il l'a réduit à l'état de cendres, de poubelle, d'aliments pourris à partir desquels il a créé quelque chose. C'est une démarche qui rappelle Beckett. Beckett, bien sûr, était beaucoup plus proche de Ligeti que Ghelderode, mais il ne supportait pas l'activité de Ligeti. Et de surcroît, Ligeti voulait être anarchiste. » Étrange logique, comme la plupart des déclarations du metteur en scène américain. Celles du compositeur contredisent l'affirmation que « Beckett, bien sûr, était beaucoup plus proche de Ligeti que Ghelderode ». Quant à l'affirmation qu'il « a ôté au texte toute prétention artistique », il l'a nuancée à plusieurs reprises en insistant sur le fait que, s'il a transformé le texte ghelderodien, ce ne fut nullement par dédain, mais « du fait de la particularité de la musique ».

Sellars poursuit : « *Le Grand Macabre* est une œuvre fantastique. Il y a vingt ans que je la connais et j'ai toujours voulu la mettre en scène. Je regarde aujourd'hui une œuvre que nous adorions quand nous étions très jeunes. Alors, il n'est pas difficile de comprendre que de Ghelderode, il ne reste pas grand-chose : ce que Ligeti a laissé, je l'ai supprimé. » Cette déclaration est évidemment absurde car Ligeti a laissé au moins le sens et l'intrigue. Sellars précise qu'il a supprimé plus particulièrement « cette obsession de la *commedia dell'arte*, les personnages avec des faux ou des gros nez ». Il reconnaît que, « dans les années soixante-dix », il a vu des gens « qui trouvaient là des possibilités intéressantes pour sortir d'un théâtre beaucoup trop bourgeois », mais il déclare que tout cela est maintenant dépassé. « En revanche, poursuit-il, je sens dans l'œuvre [de Ligeti] beaucoup de choses de notre époque, et je les ai mises sur scène. » *Le Grand Macabre* étant une « farce noire », il s'agissait de « trouver le niveau juste dans ce registre ». Ce niveau, il l'a trouvé grâce aux références à Breughel : « Pour *Le Grand Macabre*, Bruegel est la référence déterminante dans l'esprit de Ligeti. C'est beaucoup plus riche que Ghelderode, et ça ne date pas du tout. Dans cette production, j'ai essayé de conserver cet aspect flamand. Le décor est une réponse très directe, une conversation avec Breughel. »

Lorsqu'on lit ces dernières phrases, on se demande si Sellars a jamais lu ou vu *La Balade*, car il est évident que la plupart des références breughéliennes de Ligeti viennent de Ghelderode, qui considérait Breughel comme son « père » et qui a recouru avant quiconque à Breughel et à Bosch pour rénover le théâtre, ce qui lui valut les titres de « Breughel du théâtre » et de « Bosch théâtral ». À la question de savoir quelles étaient les influences qui l'avaient

marqué, Ghelderode répondit déjà en 1936 : « Retenez seulement que je fus surtout influencé par la peinture, au premier chef ; par la musique ensuite. J'ai peu lu, beaucoup regardé, beaucoup écouté. L'art est entré en moi par les yeux, non par l'esprit. Jérôme Bosch, Breughel ont été mes maîtres ; tout le théâtre se trouve en eux, toute la tragédie-farce se joue dans leurs tableaux, avec ses tenants et aboutissants métaphysiques. » Dans une lettre du 4 février 1961 adressée à Gérard Noël, de Radio-Hainaut, il appelle Bosch « le plus grand homme de théâtre qu'on ait vu en ce monde occidental ».

En 1981, Ligeti déclara à Claude Samuel : « Pour sa part, Ghelderode renvoie à Breughel puisque la scène se passe à Breugellande et, sans que Ghelderode l'indique précisément, on peut songer à deux tableaux de Breughel : dans le premier, le vin coule à flots, les canards grillés volent, les porcs à moitié découpés gambadent, c'est le *Pays de Cogne*. Le second tableau, c'est le *Triomphe de la Mort* : la Mort arrive à cheval, à la tête d'une armée de squelettes qui écrasent les vivants. » On reconnaît d'autres Breughel encore dans *La Balade*. Dans *Michel de Ghelderode et le théâtre de l'absurde*, excellent article paru dans le programme de la reprise à Paris en 1998, Jacqueline Blancart-Cassou mentionne *Le Dénicheur*, *Danse de paysans* ou *Le Repas de noces* et elle ajoute judicieusement : « L'ensemble de l'œuvre, souvent rapprochée du *Triomphe de la Mort*, se calque plutôt sur *Combat de Carnaval et de Carême* : les forces de vie, incarnées par un gros homme à cheval sur un tonneau, pareil à l'ivrogne Porprenaz, affrontent un "Carême" semblable au Macabre, et ne s'avouent pas vaincues. » La correspondance de Ghelderode me permet d'ajouter que Ghelderode ne considérait pas *Le Triomphe de la Mort* comme tableau funèbre. Le 16 avril 1961, un an avant sa mort, il confia au docteur Urbain Thiry de Gand : « C'est d'un comique intense et c'est le triomphe de la mise en scène d'une idée, jusqu'à ses optiques extrêmes ! Quel équilibre, cette Danse Macabre ! Et qu'elle est donc consolante, cette œuvre sans cruauté du tout ! Sombre Poésie de chez nous ! » En tout cas, ce n'est pas la mort qui triomphe dans *La Balade du Grand Macabre*, mais la vie.

C'est également la vie qui triomphe chez Ligeti, contrairement à ce qui se passe dans la mise en scène de Peter Sellars, qui gomme tout ce que *Le Grand Macabre* contient de joyeux. Dix jours après la première du 28 juillet 1997 au Festival de Salzbourg, le compositeur, très en colère, déclara à Pierre Michel : « L'œuvre est transformée en une pièce comportant une morale profonde de mouvement anti-nucléaire, et cela se passe dans un monde où une catastrophe atomique a eu lieu, où une centrale nucléaire a explosé. (...) C'est

une bêtise totale. (...) C'est devenu une pièce de théâtre totalement sérieuse, avec un message idéologique de mouvement anti-nucléaire. (...) Je dois me défendre contre ça, parce que ce n'est pas une mise en scène, c'est une transformation du contenu de la pièce. » La façon dont il résume ce contenu montre ce qu'il doit à Ghelderode : « Dans ma version — la musique mais aussi le texte — le contenu, l'essence de la pièce concerne la peur de mourir, l'impossibilité de changer le destin, et ces gestes ou ces efforts que l'on fait en vain pour échapper à ce destin de la mort. L'une de ces idées (ou songes) pour échapper au destin est de ridiculiser la mort. (...) on se moque de la mort, personne ne meurt, la mort va disparaître et nous avons encore un peu de temps pour vivre, gaiement ou non. (...) L'idée générale, c'est le livret, c'est la pièce de Ghelderode. » Ligeti se dit « très furieux contre Peter Sellars » parce qu'il a « totalement éliminé » ce contenu, parce qu'il « a pris cette pièce ambiguë pour la mettre dans une histoire qui n'a rien d'ambigu, une histoire de propagande... comme un manifeste moral... » Ces déclarations du compositeur, reprises dans *L'Avant-Scène Opéra* de novembre-décembre 1997, ne figurent évidemment pas, contrairement à celles de Sellars, dans le programme de la reprise à Paris en février 1998.

Ligeti parle souvent de *La Balade* et toujours avec admiration, sauf lorsqu'il est question du dénouement. Dans son article de 1978, il écrit : « Vers la fin de cette pièce géniale dans l'ensemble, l'auteur fait montre de certaines faiblesses au moment du dénouement. Je décidai de modifier la version de Ghelderode : la question de savoir si le grand Macabre est la Mort ou un charlatan — bien que la conscience de sa mission le transfigure et l'élève jusqu'à l'héroïsme — devait rester totalement ouverte et l'action s'achever sur une sorte de triomphe d'Éros : peu importe la mort et la perspective d'un sombre futur, c'est "ici et maintenant" qui nous intéresse. » Il formule ses réserves encore plus clairement en 1997, dans son entretien avec Pierre Michel : « On ne sait pas vraiment s'il s'agit de l'ange de la mort ou d'un charlatan. Chez Ghelderode, c'est clairement un charlatan, mais chez moi, ce n'est pas sûr, la question reste ouverte. » Au fond, ce qui lui déplait, c'est qu'au dernier tableau, Ghelderode dévoile les motivations psychologiques de son Grand Macabre.

En réalité, *Nekrozotar* y révèle qu'il n'est ni « la Mort » ou « l'ange de la mort », ni « un simple charlatan », mais un homme qui, suite à ses souffrances, est devenu fou (*Nekrozotar*, ce qui signifie tout autre chose que *Nekrotzar*, plus compréhensible internationalement : « le tsar des morts »). *Nekrozotar* confesse qu'il a quitté son épouse à cause de son manque d'amour et de ses vexations. Pour se venger, il a profité de l'apparition de la comète prédite par son ami

Videbolle, l'astronome, le deuxième mari de Salivaine. Dans sa folie, il était persuadé que cette comète amenait la fin du monde et qu'il avait la mission d'annoncer cette fin et même de l'exécuter.

La version de Salivaine est toute différente. Elle ne dit pas explicitement que Nekrozotar était impuissant, mais elle le suggère : « Il était marié à la plus aimante des femmes qui n'en recevait pas d'amour. Un soir, la malheureuse envoya son morne époux acheter un hareng saur. L'homme partit, acheta le hareng, le mangea et ne revint jamais. » Il est vrai que ce symbole n'est pas évident si l'on n'a pas lu le roman burlesque inédit *Heiligen Antonius* de 1919-1921 où, selon le jeune Ghelderode, hareng saur se dit « slaphanger » [*sic*] à Bruxelles, ce qui signifie littéralement « qui pend mollement ». Dans *Sprekt a mooiertoel ! Le dialecte bruxellois vivant*, Marcel de Schrijver donne de « slaphanger » la définition « Verge qui n'a pas (ou plus) d'érection », ce qui était vraisemblablement le sens que Ghelderode lui donnait. Il va de soi que Ligeti ne pouvait pas connaître le sens érotique de « hareng saur », « Bückling » dans la traduction allemande, mais il est étrange qu'il n'ait pas compris que Salivaine reprochait à son premier mari (comme d'ailleurs au second) de... manquer de tempérament. Son comportement de nymphomane frustrée indique clairement ce qu'elle veut dire lorsqu'à la fin de la pièce elle déclare, en parlant de Nekrozotar, qu'elle « n'en recevait pas d'amour ». Au deuxième tableau, elle reproche à Vénus, en rêvant tout haut, de lui avoir « octroyé » deux époux peu... portés sur la chose et elle la supplie de lui envoyer « un soupirant, même bossu, pourvu qu'il soit bien armé ». Nekrozotar fait semblant d'être envoyé par la déesse, enlace la mégère et lui mord l'épaule avec une telle force qu'elle s'affaisse et qu'il s'écrie : « Elle a vécu, la gargouille, ôtez ça... »

Dans ses entretiens, Ligeti explique que Nekrotzar fait l'amour avec Mescalina (« combinaison de mescaline, le poison, et de Messalina, la mégère »), mais que cette activité et la boisson l'épuisent tellement qu'il manque sa mission et meurt. Il prétend même avoir trouvé cette idée chez Ghelderode : en 1981, il raconte à Claude Samuel que l'auteur de *La Balade* nous montre que Nekrozotar, « épuisé par les jouissances, affaibli par la pratique de l'amour et l'usage de l'alcool, n'a plus la force d'accomplir l'anéantissement ».

Le récit de Salivaine est interrompu par l'arrivée des ministres Aspiquet et Basiliquet, amenés par un des soudards. Elle avoue qu'ils étaient tous les deux ses amants et provoque une violente engueulade pendant laquelle les trois scélérats s'accusent mutuelle-

ment d'avoir causé les malheurs qui se sont abattus sur Breugellande. Goulave met fin à la bagarre en ordonnant à ses soudards de les tabasser. Nekrozotar veut faire comme eux, mais le prince lui dit : « Non, c'est une trop douce mort. Ils vivront à trois en cage, publiquement, et se déchireront. Le peuple dira : "Voyez ceux qui nous opprimeront !" » Nekrozotar révèle alors l'autre motif, plus social, de son action : « Breugellande était terre d'amour et de beauté. Les scélérats y semèrent l'ivraie... et je la voulus voir disparaître plutôt que malheureuse... tant je la chérissais. » Maintenant que tout est rentré dans l'ordre, il fait l'éloge de la liberté, « plus précieuse que le soleil. La liberté... sans quoi... la mort... la fin du monde ». Il entonne l'hymne de Breugellande et meurt.

Ligeti néglige complètement ce motif. Nekrotzar, sauvé de justesse par Go-Go de la terrible colère de Mescalina, se souvient de ses tracasseries et s'écrie : « Qu'elle crève ! » (en allemand : « Zum Teufel mit ihr ! », en anglais « The devilish harpy ! » : La harpie diabolique !). À ce moment, un soudard amène les deux ministres. C'est le signal d'une violente dispute, mais beaucoup plus brève que chez Ghelderode. Les trois scélérats se battent un moment, puis, soudain, tombent et restent immobiles. Entrent Piet (Piet vom Fass en allemand, Piet the Pot en anglais) et Astradamors (« à la contraction de Nostradamus s'ajoutent "mort" et "amor" »), qui s'exclament avec Go-Go (Goulave) : « Nous avons soif : ergo, nous vivons ! » Nekrotzar dit seulement : « Ergo... vous vivez... » et, pendant que retentit un canon en miroir, il « commence doucement à se ratatiner, devient de plus en plus petit, se transformant en une sorte de boule, et finalement disparaît en se fondant avec la terre ». Dans son entretien de 1997 avec Pierre Michel, Ligeti prétend : « Et l'idée de la pièce, déjà chez Ghelderode, est que Nekrotzar est tellement fatigué qu'il commence à se transformer en un petit globe pour disparaître graduellement. » Je me demande où Ghelderode a exprimé cette idée. En tout cas, Nekrozotar meurt tout autrement.

Au moment de sa mort, Adrian et Jusemina sortent du tombeau où ils se sont réfugiés au début de la pièce. Le jeune homme parle tendrement à son amie : « 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 sien. Pour lors, les brebis et les oiseaux nous donneront laines et duvets tièdes et viendra l'heure adorable où mûre tu t'ouvriras, où de mes mains, je cueillerai ce fruit de nos amours loyales. Une trace restera de nous et rien ne saurait être bâti de plus éternel et fier et audacieux que cette chair au parfum de cendres. » Le prince saisit les mains de Porprenaz et Videbolle et leur dit : « D'un tombeau sort la vie. Il faudra nous conduire de

sorte que les hommes de l'avenir ne pleurent autrement que de joie. Comme je fais... Et que je vous embrasse, la fraternité n'étant pas une vaine inscription. »

Chez Ligeti, au moment de la disparition de Nekrotzar, des « cris érotiques » montent du tombeau, d'où sortent Amando et Amanda, « tendrement enlacés ». Ils entonnent une passacaille, dans laquelle ils chantent leur amour (sans parler comme Adrian de l'enfant qui en sera le résultat) et qui résume la morale de l'opéra : « Que nous importe la fin du monde si le plaisir mène la ronde ? L'angoisse, la mort, ses tourments nous laissent indifférents. L'horreur est pour les autres seulement. Pour nous, seul compte ici l'instant, là, maintenant ! Mieux vaut longuement faire l'amour, et jouir et s'aimer tout un jour, là, maintenant. Oui, c'est ainsi qu'on arrête le temps éternel. » Cette morale est reprise par *tous* les personnages, sauf par Nekrotzar évidemment, qui dansent et qui chantent : « Ne craignez pas la mort, bonnes gens, elle viendra, mais pas maintenant ! Vienne l'heure, sonne le glas, vivez jusque-là bien dans la joie ! Adieu, adieu ! »

Cette morale n'est pas fondamentalement différente de celle de Ghelderode. Ce qui diffère, c'est que, contrairement à Adrian et Jusemina, Amando et Amanda incarnent l'érotisme plutôt que la perpétuation de la vie. Dans les cinq premières productions, de Stockholm en 1978 à Paris en 1981, ils s'appelaient d'ailleurs Spermando et Clitoria (Hymenia à Hambourg). Le 23 octobre 1978, Herman Sabbe demanda au compositeur si, en émasculant Spermando (rôle travesti chanté par une mezzo-soprano), il ne ridiculisait pas l'idée de la fécondation, qui lui semblait essentielle dans la morale de Ghelderode. Ligeti répondit qu'il avait modifié cette morale parce que Ghelderode était un homme très cynique. Et il citait comme preuve de ce cynisme les dernières paroles prononcées par Jusemina : « Vous êtes si beau : mais je désire avant tout trouver un garçon plus beau, meilleur en amour. » Il avait « omis ce méchant compliment, qui était de la part de Ghelderode une méprisable marque de misogynie ». Et il ajouta : « Salivaine est tuée à la fin de la pièce, mais pas dans la mienne, j'aime les femmes, je ne suis pas misogyne. »

Dans le chapitre *Ghelderode et la femme* de ma thèse *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, je cite des dizaines de traits misogynes, extraits aussi bien de l'œuvre de fiction que de la correspondance. Il se peut que Ligeti ait lu ce chapitre, mais en 1978 il se souvenait mal des mots de Jusemina, un des personnages féminins les plus attachants de Ghelderode, contrastant très fort

avec Salivaine (sale, salive, vaine, haine). Jusemina ne dit pas « Vous êtes si beau : mais je désire avant tout trouver un homme plus beau, meilleur en amour ». Elle dit : « À chacun de tes baisers finissait et recommençait le monde. Tu es bel, Adrian, mais je rêve d'un homme plus beau que toi. » Cette phrase n'a rien de cynique, il s'en faut. Elle exprime de la part de la jeune femme le rêve que l'enfant qu'elle mettra au monde sera le premier homme d'un monde nouveau, meilleur, le commencement d'une ère nouvelle.

Quant à Salivaine, n'en déplaise à Ligeti, Ghelderode ne la tue pas. Elle et ses deux amants, roués de coups par Goulave, Videbolle et Porprenaz, « s'écroulent et restent gémissants » et « resteront gésir jusqu'à la fin ». Mescalina, elle, se joint aux autres personnages pour danser la passacaille et pour chanter avec eux la morale finale de l'opéra. À Hambourg, au cours de la conférence de presse du 15 octobre 1978, je demandai au compositeur pourquoi il attribuait ainsi le beau rôle à un personnage que Ghelderode condamnait sévèrement en le présentant comme l'instigateur du régime d'oppression sévissant dans Breugellande. Ligeti répondit, comme il le fera une semaine plus tard à Herman Sabbe : « Ghelderode n'aimait pas les femmes, ce n'est pas mon cas ! »

Cette pirouette est significative. Ligeti a emprunté à Ghelderode le sujet et l'intrigue, mais sans développer l'ambiguïté des protagonistes, escamotant le côté navrant de l'aventure de Nekrozotar, ménageant Salivaine, réduisant la satire antipolitique (« Que la vie est belle sans politiques », dit le prince Goulave après la catastrophe manquée). Il a remplacé les odes à la liberté, à l'amitié (masculine), au désir d'une vie naturelle et paisible au pays natal, par un bref mais vibrant éloge d'une existence passionnée, vouée aux plaisirs du « hic et nunc ». Il trouvait la fin de *La Balade du Grand Macabre* le point faible d'une « pièce géniale dans l'ensemble ». Les explications fournies par le dramaturge rendaient son dénouement trop long, trop compliqué pour se prêter au chant. La logique de l'opéra n'est pas celle du théâtre.

La pièce de Ghelderode gagne à être représentée, surtout lorsqu'elle l'est par Nele Paxinou et ses Baladins du Miroir ou par le regretté Bernard De Coster, avec Jean-Claude Frison dans le rôle du Grand Macabre, mais elle reste très belle à lire, surprenante par l'abondance de ses trouvailles langagières, par son mélange de familiarités et d'archaïsmes, par sa musique verbale qui en font une « fête des mots ». En revanche, le livret de Ligeti n'est guère lisible sans la musique et la mise en scène. Le metteur en scène français Daniel Mesguish adorait la musique, mais détestait le livret. Il médisait

également de Ghelderode parce qu'il confondait le livret avec la pièce. Il ignorait comme Peter Sellars que ce n'est pas la prose magistrale de Ghelderode qui a inspiré Ligeti, mais l'idée et l'intrigue, sauf la fin, trop classique, trop psychologique.

Je suis évidemment très curieux de voir la réalisation du *Grand Macabre* au TRM. Le « concept » et la mise en scène en sont d'Alex Ollé, l'un des fondateurs-directeurs de La Fura dels Baus, et de la chorégraphe et metteuse en scène argentine Valentina Carrasco, qui travaille depuis plusieurs années avec cette troupe catalane. Fondée à Barcelone en 1979, La Fura dels Baus fait beaucoup parler d'elle à cause de ses réalisations expérimentales, audacieuses, provocatrices, transgressives. Je viens de lire sur le site du TRM : « Chaque spectacle de La Fura dels Baus est un événement. Cinéma, opéra, théâtre et interventions urbaines... l'imaginaire original et non conformiste des Catalans s'affranchit des genres pour inventer des univers en phase avec notre époque. Avec cette nouvelle production du *Grand Macabre* de György Ligeti, une des œuvres majeures de l'opéra du vingtième siècle, ils nous apprennent à rester fidèles à la démesure, l'audace et la poésie de Jérôme Bosch et Pierre Brueghel... Venez rire de la mort à la Monnaie. Vous ne pourrez pas oublier ce Grand Macabre ! » J'avoue ne pas être tout à fait tranquille. J'espère que, contrairement à Peter Sellars, les metteurs en scène catalans nous feront au moins rire, comme le voulait Ghelderode et comme le voulait Ligeti, qui préférait la version italienne créée à Bologne en mai 1979, dont il appréciait particulièrement l'humour et les fantasmagories de Roland Topor.

Je n'ai malheureusement pas vu cette création italienne, mais j'ai vu celles de Hambourg en 1978, de Paris en 1981, de Londres en 1982, d'Anvers en 2000. Je les ai toutes les quatre beaucoup appréciées, si différentes qu'elles fussent, et peut-être justement à cause de ces différences. Dans mon cours d'histoire du théâtre français à la K.U.Leuven, j'ai toujours essayé de montrer combien un même texte pouvait être monté et interprété différemment. J'y ai souvent abordé la question épineuse de savoir dans quelle mesure le metteur en scène et le scénographe sont tenus de respecter le texte et la volonté de l'auteur. J'ai toujours pensé qu'il faut leur accorder une très grande liberté, qu'ils sont eux aussi des créateurs, qu'ils ont le droit d'adapter les œuvres à leur époque. Mais je ne peux m'empêcher de penser qu'il y a une limite à cette liberté et qu'elle a été transgressée par Peter Sellars. Celui-ci avait raison de penser qu'en 1997 il ne pouvait plus monter *Le Grand Macabre* comme on le faisait en 1978, notamment parce que l'œuvre, à cause du changement des mentalités, n'avait plus le même pouvoir de choc, de

choquer, de provoquer, de surprendre. La question est de savoir s'il fallait pour cela aller jusqu'à trahir le sens de l'œuvre, si riche et si complexe, qui offre tant de possibilités. Le sens premier du *Grand Macabre*, comme celui de *La Balade du Grand Macabre*, est évidemment la peur de la mort, mais également l'idée d'y faire face par le rire (« faire farce » écrit Ghelderode) et par les plaisirs du « hic et nunc ». En 1951, Ghelderode dédicaça la pièce comme suit : « Pour Alain Trutat cet *ars moriendi* en quoi s'ébauche une leçon de vie, un art de vivre plutôt... » Ligeti aurait souscrit à cette formule, quitte à donner au « hic et nunc » un sens plus érotique. La mise en scène de Peter Sellars était nouvelle, peut-être géniale, mais en pleine contradiction avec le texte. Elle était essentiellement politique, comme beaucoup de pièces et d'opéras ces dernières années. Rien ne dit que cette mode ne sera pas un jour dépassée, comme celle contre laquelle Sellars s'est insurgé. Il suffit que les metteurs en scène cessent de jouer à l'auteur dramatique... La mise en scène de Sellars avait l'avantage de rouvrir le débat. Celle que nous verrons au TRM dans quelques jours aura probablement au moins le même mérite. Pourvu qu'elle nous fasse rire, rire de la mort pour la conjurer, comme le voulaient Ghelderode et Ligeti. Mort le 12 juin 2006, le compositeur ne sera malheureusement, ou heureusement, plus là pour protester ou pour applaudir.