



# Le théâtre de Jacques De Decker et ses références<sup>1</sup>

COMMUNICATION DE PAUL EMOND

À LA SEANCE MENSUELLE DU 12 DÉCEMBRE 2020

## LE GOÛT DU MULTIPLE

Il y a plusieurs mois que Jacques De Decker nous a quittés et, aujourd'hui encore, le vide causé par son absence est bien loin de se résorber. Pour beaucoup d'entre nous, Jacques était un ami proche et un compagnon en littérature. Secrétaire perpétuel de l'Académie, il occupait aussi et depuis longtemps une place essentielle dans la vie culturelle du pays. Mais cette position ne l'avait, le moins du monde, figé dans aucune officialité, ni aucune certitude, bien au contraire. Sa curiosité toujours en éveil, sa vitesse de pensée, l'incroyable culture du quadrilingue qu'il était, dotaient sa personnalité d'une « multiplicité foisonnante », pour reprendre l'expression de notre consœur Véronique Bergen dans un superbe portrait de notre ami récemment disparu. « Jamais », écrit-elle, il « ne s'est tenu à un principe logique d'identité assis sur l'unité, la fermeture. (...) Son existence se jouait sur plusieurs plans scéniques reliés entre eux par un double fil, celui de la passion et de la liberté<sup>2</sup> ».

Enseignant, journaliste, traducteur, critique littéraire et théâtral, conférencier, admirable meneur d'entretiens, celui qui se définissait volontiers comme un passeur, a pratiqué presque tous les genres littéraires, roman, nouvelle, théâtre, livret d'opéra, biographie, essai, critique littéraire, critique théâtrale, parfois aussi cinématographique, préface – on lui doit même un « Éloge de la préface » –,

---

<sup>1</sup> L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : [https://youtu.be/LE\\_7kKEc-fU](https://youtu.be/LE_7kKEc-fU)

<sup>2</sup> Véronique Bergen, *L'immortel de l'Académie royale de Belgique. Jacques De Decker, L'article*, n° 2, Bruxelles, Éditions Lamiroy, novembre 2020.

éditoriaux (à commencer par ceux de chaque numéro de la revue *Marginales* qu'il dirigeait), etc.

Homme de l'écrit, Jacques De Decker était tout autant – nous en faisons l'expérience à chacune de nos rencontres – un homme de la parole. Il avait une façon toute personnelle de traiter oralement d'un sujet littéraire, artistique, ou d'un fait de société, politique ou autre, parfois d'ailleurs à l'improviste, sur le pouce, pourrait-on dire, avec une aisance étonnante, une originalité du point de vue et un art de l'association qui donnaient à ses propos une remarquable profondeur de champ. Tout aussi remarquable était son sens du dialogue. Dans les débats, il n'était pas un homme d'affrontement mais de conciliation et dans les nombreuses interviews et présentations qui lui étaient confiées, à la bibliothèque des Riches Claires, par exemple, il avait cet art qui n'appartenait qu'à lui et cette générosité permanente de mettre en valeur ce qui faisait la singularité et les aspects les plus forts de l'œuvre et de l'auteur qu'il présentait.

On aurait, d'ailleurs, toujours dit qu'il y avait une prolongation immédiate de sa façon d'écrire dans sa façon de parler, même clarté d'expression, même fluidité, même élégance. Rien d'étonnant à ce que, pour « cet amoureux du verbe qui se fait chair<sup>3</sup> », comme l'a joliment qualifié Françoise Wuilmart, le théâtre ait constitué une passion essentielle qui l'a occupé tout au long de sa vie.

## LE THÉÂTRE

Le théâtre, a-t-il dit un jour, est « ma consolation et mon refuge, mon espace d'élection, (...) ma société secrète, mon village et mon univers<sup>4</sup> ». Jeune, il a joué dans *La cantatrice chauve* – c'était le premier spectacle du Théâtre de l'Esprit frappeur fondé par son ami Albert André Lheureux. Par deux fois, ensuite, il a expérimenté la mise en scène. Le critique qu'il a longtemps été a recensé des centaines de spectacles. Quant à l'écrivain, indépendamment de son œuvre théâtrale propre, il a réalisé pour la scène plus de soixante adaptations de pièces issues principalement des répertoires anglais, allemand ou néerlandais, de Shakespeare à Woody Allen, de Goethe à Botho

---

<sup>3</sup> Françoise Wuilmart, « Hommage à Jacques De Decker », *De Toolhundige - Le Linguiste*, 2020, 1-2, p.73.

<sup>4</sup> Jacques De Decker, « Comment j'ai écrit certaines de mes pièces » dans *Théâtre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, Coll. « Poésie Théâtre, » 2020, p. 390.

Strauss, d'Hugo Claus à Ruud De Ridder ; ajoutons ses remarquables versions d'œuvres d'Ibsen, de Tchekhov ou de Strindberg, de même que des adaptations de quelques œuvres non-théâtrales, à commencer par *Le Rouge et Le Noir*. Grand amateur d'opéra, il est, en outre, l'auteur des livrets de *L'Éveil du printemps* d'après la pièce de Wedekind et d'*À l'extrême bout du monde*, qui évoque le suicide de Stefan Zweig.

Plus de soixante adaptations, cela veut dire une moyenne de presque une adaptation et demie par année tout au long de sa vie d'écriture : quel travail, quelle énergie, quelle application, je dirais presque quelle obstination, à cette activité « d'entre deux » par excellence ! Il faudra d'ailleurs un jour s'intéresser de plus près à cette part immense du travail de Jacques De Decker, en dégager les principes, voire l'esthétique particulière. C'est ainsi qu'il se mettait parfois de singuliers défis : pour prendre ce seul exemple, son adaptation de la pièce d'Arthur Schnitzler, *Les sœurs ou Casanova à Spa*, entend respecter rigoureusement la prosodie de ce texte écrit en vers libres, parce que tourné vers le XVIII<sup>e</sup> siècle. Arthur Schnitzler, un des auteurs, d'ailleurs, de son Panthéon personnel, j'y reviendrai.

Dans son œuvre, le théâtre est partout, pas seulement dans ses pièces proprement dites. Pour ce qui est de ses trois romans, *La Grande Roue* est un hommage explicite à *La Ronde* d'Arthur Schnitzler<sup>5</sup> – le revoilà déjà –, les moments clés de *Parades amoureuses* sont en soi de véritables scènes et l'on constituerait aisément, en mettant bout à bout les ruminations du protagoniste du *Ventre de la baleine*, un monologue percutant et quasi prêt à être joué sur le monde politique vu de l'intérieur. De *Suzanne à la pomme*, une de ses plus remarquables nouvelles, il rêvait qu'on fît un spectacle. Partout, dans romans et nouvelles, les dialogues sont calqués sur le même « parler de tous les jours, tantôt léger, tantôt incisif, parfois cocasse<sup>6</sup> » que Jean Tordeur relevait à propos de son théâtre.

La place du théâtre est tout aussi évidente dans les écrits qui ne relèvent pas de la fiction. Les deux biographies qu'il a publiées sont consacrées, l'une à Ibsen, un des pères de l'écriture théâtrale moderne, l'autre à Wagner, l'inventeur du spectacle total ;

---

<sup>5</sup> Cf. Paul Émond, « Dix tours de la grande roue », dans la réédition de ce roman dans la collection « Espace Nord », Bruxelles, Labor, 1993.

<sup>6</sup> Jean Tordeur, *La Table d'écriture*, Bruxelles, coédition Le Cri, Académie royale de langue et de littérature françaises et Archives et Musée de la littérature, 2009, p. 225.

longtemps, il a également caressé l'idée d'en consacrer une à Brecht et une autre à Shaw.

C'est dire tout l'intérêt que présentent, à côté de ses romans, nouvelles et autres livres, les cinq pièces de théâtre originales qu'il a écrites, qui ont été publiées et créées sur scène entre 1976 et 1998, cinq pièces que les Éditions de l'Académie viennent de republier en un seul volume.

Si j'ai insisté, dès l'abord, sur cet aspect de la personnalité de Jacques qu'était son goût du multiple, c'est parce que, s'il y a une évidente corrélation entre celui-ci et la diversité des genres littéraires qu'il a pratiqués, une autre est tout aussi évidente entre ce même goût et son plaisir à expérimenter dans ces cinq pièces un traitement théâtral à chaque fois spécifique. D'abord deux pièces sur le registre dramatique l'une et l'autre mais en abordant ce dramatique de deux façons différentes : d'une part *Petit Matin*, en 1976, une courte pièce à laquelle il ajoutera une suite près de vingt ans plus tard et qui aura alors pour titre définitif *Petit Matin, Grand Soir* ; et d'autre part *Jeu d'intérieur* en 1979.

Avec les trois autres pièces, il passe à la comédie mais à nouveau selon trois modes bien distincts : *Tranches de dimanche* en 1979, un texte qui a avait paru tout d'abord sous le titre *Épiphanie*, est une comédie de mœurs ; *Fitness* en 1992, un monologue sous-titré « comédie solo », révèle moins un comique de situation que de langage ; quant au *Magnolia*, en 1998, d'ailleurs sous-titré de façon humoristique « le veau-de-ville et le veau-des-champs », il exploite le genre du vaudeville.

Comme j'ai préféré, dans cette communication, suivre un ou deux axes précis, je n'analyserai pas chacune de ces pièces. On en trouvera une présentation détaillée dans l'introduction qui figure dans le volume qui vient de paraître.

## DU RÉALISME

L'ensemble de ce théâtre et quelle que soit sa diversité, son auteur le place d'emblée sous la bannière d'une esthétique résolument réaliste. Cette esthétique, il l'affirme haut et fort car, au moment où il fait connaître sa première pièce, elle ne va pas sans surprendre. Reportons-nous un instant en 1976, lorsqu'est écrit et joué *Petit Matin*. C'est l'époque où de jeunes praticiens, de la même génération que Jacques De Decker, s'insurgent contre un théâtre qu'ils estiment trop traditionnel et développent dans diverses directions de nouvelles recherches esthétiques, de nouvelles formes de

mise en scène qui vont représenter ce qu'on appellera, ici en Belgique francophone, « le jeune théâtre ». Pour dire les choses rapidement, on est avec eux, soit dans l'héritage de Brecht, soit dans la poursuite des expérimentations des années 60, bref, plus globalement, dans la recherche tous azimuts de ce que l'on nommait la modernité.

D'un jeune esprit brillant et déjà particulièrement remarqué, mêlé au milieu théâtral comme l'était Jacques, on imagine donc a priori qu'il va écrire des pièces en phase avec cette modernité qui se cherche. Or, ce n'est pas du tout ce qui se passe.

« Mes débuts dans l'écriture dramatique – ceci est extrait d'un entretien avec Jacques Crickillon en 1983<sup>7</sup> – ont déconcerté certains. On s'attendait à ce que je prenne une position en pointe sur le plan formel, à ce que j'emprunte le pas à je ne sais quel courant de l'avant-garde. (...) (mais) « La forme que j'utilise, la tradition à laquelle je me réfère est celle du réalisme psychologique, auquel d'aucuns accolent d'ailleurs volontiers l'épithète pas précisément flatteuse de « bourgeois » (...) (Mais) « Paradoxalement, c'est en racontant des histoires, en inventant des personnages de chair et de sang qu'on « dérange » le plus au théâtre d'aujourd'hui. » Il fait ici allusion au fait, qu'à l'époque, c'était la narration elle-même d'une histoire qui était devenue suspecte au théâtre. Et il ajoute : « Personnellement, d'être en retard ou en avance sur une mode quelconque m'est parfaitement égal. Si mon activité de critique m'a permis d'apprendre une chose, c'est que la notion de progrès en art n'a absolument aucun sens. »

Voilà qui est clairement posé. Affirmation donc, dès l'abord, d'une esthétique des plus réalistes, d'un projet qui exige simplicité et de transparence : ce qui lui importe avant tout, dans la plus pure tradition de ce réalisme au théâtre, c'est de restituer des « tranches de vie » (d'où le titre *Tranches de dimanche*). Aux spectateurs, il veut tendre les miroirs d'existences qui pourraient être les leurs ou auxquelles ils pourraient être mêlés ; participez à ma curiosité, leur propose-t-il, à mon envie d'examiner ce qui se passe à tel moment précis de l'existence de mes personnages

Dans un exposé qu'il fera sur son théâtre en 2006 à la Chaire de Poétique de l'UCL et qui est également repris dans le volume qui vient de paraître, il ira même jusqu'à parler de complexe d'Asmodée, ce diable particulièrement actif qui, entre

---

<sup>7</sup> Jacques Crickillon, « Un entretien avec Jacques De Decker », Programme de la reprise de *Petit Matin*, dans le cadre des « Midis du Rideau » (saison 1982-1983), Rideau de Bruxelles, p. 3.

autres activités, soulève le toit des maisons pour voir ce que les habitants sont en train de faire. Et c'est « pour rendre hommage au voyeurisme hitchcockien<sup>8</sup> », dira-t-il encore, que lorsque *Jeu d'intérieur* sera remonté quelques années après sa création, le titre sera changé en *Fenêtre sur couple*.

Mais revenons à l'entretien de 1983 avec Jacques Crickillon. Tout en se réclamant de l'écriture théâtrale traditionnelle et du réalisme psychologique, De Decker s'empresse d'ajouter : « Cette façon de ne pas rompre avec les usages est ma manière de les subvertir<sup>9</sup>. » Avec cette phrase, le voici tel qu'en lui-même, tel qu'il a toujours été, tel que nous le connaissons, « pirate à bord de son propre navire<sup>10</sup> », pour reprendre la très belle expression de Véronique Bergen. Il s'agit de s'emparer de l'outil tel qu'il est, celui qui donne au public la plus grande accessibilité – transparence de la représentation, intrigue claire, fluidité du dialogue. « Je mets tout en place, dit-il, pour que l'on entre dans mon petit monde comme dans un moulin. » Mais il ajoute aussitôt : « Ce n'est qu'après que l'on s'avise que l'on a été piégé<sup>11</sup>. » Autrement dit, il s'agit d'emmener aussi le public ailleurs que là où il croyait pénétrer, lui faire entendre autre chose en même temps que l'histoire divertissante à laquelle on l'a convié. A sa façon, chacune de ces cinq pièces est ainsi piégée, dotée d'un double fond, qui finalement sera explicité ou qui restera plus ou moins dissimulé mais qui donne au texte toute sa richesse et sa dimension particulière.

Le modèle de cette écriture théâtrale réaliste et à contre-courant, De Decker le trouve ailleurs que dans le jeune théâtre français ou que dans la dramaturgie allemande, disons pour faire vite post-brechtienne, cette dramaturgie qui justement provoque le renouveau de la mise en scène que cherchent les jeunes praticiens. « Mes références ne sont pas françaises », dit-il à Jacques Crickillon. Mes exemples à moi, que mes activités d'adaptateur m'ont permis d'étudier de très près, sont essentiellement anglo-saxons. » Et il ajoute : « C'est après avoir vu une pièce de Simon Gray, *Otherwise engaged*, que, en revenant de Londres, sur la malle, je me suis mis à écrire « pour mon propre compte<sup>12</sup>. »

---

<sup>8</sup> Jacques De Decker, *op. cit.*, p. 416.

<sup>9</sup> Jacques Crickillon, *op. cit.*, p. 3.

<sup>10</sup> Véronique Bergen, *op. cit.*, p. 27.

<sup>11</sup> Jacques De Decker, *op. cit.*, p.407

<sup>12</sup> Jacques Crickillon, *op. cit.*, p.3.

## L'IMAGE DE NOS PROPRES VERTIGES

Arrêtons-nous un instant alors à cette pièce de Simon Gray, puisqu'il confie qu'elle a été si importante dans son parcours. Il s'agit d'une comédie. Un homme rentre chez lui, tout heureux d'avoir trouvé un enregistrement de *Parsifal*, l'opéra de Wagner, qu'il cherchait depuis longtemps<sup>13</sup>. L'homme s'installe pour écouter tranquillement cet enregistrement mais on dirait que le monde entier s'ingénie à l'en empêcher. Sa femme, sa maîtresse, son associé, son fils, d'autres encore, viennent l'interrompre. Obsédé par son désir de pouvoir se consacrer tranquillement à ses disques, il ne sent pas que son destin est en train de se jouer à travers ces interventions dont il n'a cure. En apparence donc, une histoire plaisante. En fait, le récit d'une vie qui bascule.

Ce spectacle londonien a été pour Jacques une révélation. Il a vu qu'il était possible, je le cite, « sous la forme rassurante du réalisme, d'ouvrir des gouffres sous les pieds des personnages. En d'autres termes, de renvoyer au spectateur (*et donc de le piéger, pour reprendre le mot qu'il a utilisé plus haut*), en ne le rassurant pas par le confort de la métaphore, l'image de ses propres vertiges<sup>14</sup>. »

Un très bel exemple en est *Jeu d'intérieur*, sa seconde pièce. Marc, un homme, qui dissimule parfaitement être en perdition, sonne un beau soir chez Myriam, une de ces collègues de bureau. Très vite, cette visite débouche sur une relation amoureuse, Marc quitte femme et enfant et vient s'installer chez sa collègue. Mais l'idylle ne dure pas. Marc, déjà mal en point, même s'il ne le montre pas, est licencié de la firme, il finit par avouer sa détresse, tout en se montrant on ne peut plus désagréable, et Myriam, sans guère prendre le temps de s'apitoyer, lui demande de partir, ce qu'il fait apparemment sans broncher. Mais quand, à la scène finale, il revient pour reprendre ses affaires, il abat la jeune femme de deux coups de revolver.

Tout le dispositif narratif est construit en fonction de ce coup de théâtre final. Rythme du texte, vitesse de progression de l'intrigue sont calculés avec précision. Mais ce qui est mieux préparé encore, c'est, paradoxalement, tout ce que le dénouement a d'inattendu par sa violence subite. Je me souviens, pour avoir assisté à la première du spectacle, du sursaut d'étonnement qui a alors saisi le public, de même

---

<sup>13</sup> Par un curieux déplacement du souvenir, quand il évoque cette pièce et tout grand amateur de Wagner qu'il ait été, puisqu'il lui a consacré une biographie, Jacques De Decker parle de l'écoute par le protagoniste d'une symphonie de Mahler.

<sup>14</sup> Jacques De Decker, *op. cit.*, p. 406.

que des discussions animées qui ont suivi la représentation, car si cette violence finale était d'une logique parfaite par rapport à ce qui précédait, cette logique suivait un fil resté, quant à lui, plutôt discret. De sorte que ce meurtre, par lequel la pièce se termine, oblige le spectateur à reparcourir rétrospectivement ce qui lui a été montré et à reconsidérer tout ce qui lui est apparu du personnage de Marc en fonction de son geste final.

On pourrait certes indiquer comment toute une série de petits miroirs annoncent indirectement ce dénouement tout au long de la pièce, mais, très indirectement car, pour l'essentiel, l'auteur tient à ce surgissement soudain. Il s'en explique, tout en évoquant ce qu'il appelle même « l'indignation de certains spectateurs » – il est vrai que j'ai parfaitement compris ce soir-là pourquoi Jacques disait de son théâtre que c'était un « théâtre de la provocation », une pièce comme *Jeu d'intérieur* en tout cas :

« On ne veut pas « admettre ce qui me paraît essentiel, que dans notre société bardée d'assurances, de sécurités de toutes natures, la violence ne peut plus surgir que d'une façon plus abrupte et plus absurde encore que par le passé. Si montrer que l'Occidental repu est en passe de redevenir un barbare relève à vos yeux de la révélation des abîmes » (il parlait plus haut « d'ouvrir des gouffres sous les pieds des personnages »), j'accepte volontiers cette désignation<sup>15</sup>. »

Car il y a aussi dans ce théâtre l'art très subtil d'adosser discrètement les personnages à certains phénomènes sociaux du temps – d'une façon ou d'une autre, il le fera dans chacune de ses pièces – et de suggérer jusqu'à quel point ils sont de la sorte déterminés, ceci pourtant sans que jamais cela ne soit de l'ordre d'une quelconque démonstration. Et il commente encore pour expliquer le comportement inattendu de son personnage à la fin de la pièce : « Marc est « coincé entre un patron qui le vampirise, une femme qui le conteste et des enfants qui l'ignorent. Il n'a plus rien à voir avec le pater familias d'il y a deux générations. » Bref, « il n'a pas le langage de son désarroi ». Et en rencontrant Myriam, il a frappé à la mauvaise porte, car si celle-ci a réagi comme elle l'a fait, c'est parce qu'elle est, je cite encore « justement aussi un produit standardisé de son époque, convaincue que les femmes se sont suffisamment laissé exploiter pour pouvoir décider d'arrêter les frais<sup>16</sup>. »

---

<sup>15</sup> Jacques Crickillon, *op.cit.*, p.3.

<sup>16</sup> Jacques Crickillon, *op.cit.*, p.3.

## LA RONDE

Mais si le réalisme de type anglo-saxon est la référence contemporaine de ce théâtre (il serait intéressant de voir aussi ce qui le lie à celui d'un Tom Stoppard, par exemple, dont deux pièces ont été adaptées par De Decker), un autre texte théâtral constitue véritablement la pièce fétiche de notre auteur. Il la découvre, précise-t-il, à l'âge de 17 ans, dans un cinéma de Vienne, donc tout d'abord à travers l'adaptation cinématographique qu'en a tiré Max Ophüls. C'est, pour lui, un véritable moment initiatique, une de ces rencontres qui vous marquent pour la vie : il s'agit, bien entendu, de *La Ronde* d'Arthur Schnitzler, dont il parlait d'ailleurs souvent. On peut dire que cette pièce l'a accompagné toute sa vie. J'aimerais tirer un fil ou deux à partir d'elle, ils vont nous permettre d'explorer certains autres aspects du théâtre de notre ami.

De Schnitzler, De Decker avait déjà fait l'adaptation de trois pièces, avant de réaliser celle de *La Ronde*. C'est qu'il avait d'abord longtemps rêvé d'écrire lui-même un texte théâtral sur le modèle formel que présente cette œuvre de l'auteur viennois. Puis ce projet s'est finalement transformé en roman et, c'est sur ce modèle de *La Ronde* qu'il a écrit *La Grande Roue*. Comme *La Ronde* de Schnitzler renvoie à la grande roue du Prater à Vienne, le titre du roman de Jacques renvoie pour sa part à la grande roue bruxelloise de la foire du Midi.

On connaît la construction originale de cette *Ronde* que Schnitzler publie en 1900 : en dix scènes, dix personnages s'y succèdent deux par deux, l'un figurant encore dans la scène suivante, l'autre étant remplacé ; et comme celui qu'on n'avait vu que dans la première scène réapparaît dans la dernière, tous les personnages se montrent à deux reprises. Il s'agit à chaque fois d'un homme et d'une femme qui se livrent à un jeu de séduction se concluant par un rapport sexuel. Chaque protagoniste apparaissant de la sorte avec deux partenaires différents, la pièce fit scandale, quand, bien plus tard d'ailleurs, on osa le monter.

Si *La Ronde* se déroule dans une atmosphère aussi légère et frivole que tranquillement amoral, elle possède également une face moins joyeuse : on ne peut qu'y percevoir le sourd malaise qui, à deux pas de la Grande Guerre, ébranle déjà de toutes parts la société dont les personnages de Schnitzler sont les représentants insouciant ; et comme pour mieux marquer cet envers du décor, court secrètement

d'une scène à l'autre, comme au jeu du furet, la maladie vénérienne et mortelle de l'époque qu'ils se refilent.

Une histoire à deux niveaux, en quelque sorte : le premier en pleine lumière, où des êtres aux propos des plus futiles s'agitent comme des marionnettes, animés par le seul désir sexuel, sans qu'il y ait jamais entre eux de véritable communication ; le second, dans l'ombre, autrement sérieux et inquiétant. Ce double niveau, sous d'autres modalités, est également présent dans chaque pièce de Jacques De Decker. Revenons, par exemple, à *Jeu d'intérieur*. Qu'est-ce qui court sous le dialogue que mènent Marc et Myriam, sans jamais se révéler, sauf au dénouement final ? La face d'un Mister Hyde en lieu et place de celle du Docteur Jekyll que l'on a cru voir en Marc, un cadre bien élevé, en difficulté certes, mais qui jamais, croirait-on, n'aurait pu révéler un meurtrier. Tout aussi inattendu – et pas du tout dramatique, puisqu'il permet le dénouement heureux de la comédie – sera pareillement le comportement final d'un des protagonistes de la pièce *Tranches de dimanche*.

Une seconde chose, très différente. *La Ronde* est une pièce où, d'évidence, l'auteur a pensé la forme – particulièrement originale – avant de se mettre à l'écrire. « Une forme géométrique, un mobile<sup>17</sup> », dit De Decker à son propos.

Or, pour l'auteur du *Jeu d'intérieur*, le schéma formel d'une pièce (ou d'un roman, d'ailleurs), sa construction, sont d'une importance essentielle et manifestement mis au point avant la rédaction elle-même. La démarche créatrice, en ce qui le concerne, procède bien davantage de la mise en écriture d'un projet et de sa construction déjà réfléchi que d'une rédaction plus ou moins à l'aveugle où l'auteur se laisse essentiellement porter par l'écriture elle-même et la libre association des mots ou entraîner par ses personnages. Pour reprendre les termes de narratologie rappelés dans une discussion récente par notre confrère Jean-Claude Bologne, nous sommes ici en présence d'un auteur bien plus « structurant » que « scripturant ». La construction tout à fait originale de *La Ronde* n'a pu que l'impressionner et le séduire.

Plus encore, ce qui fascinait Jacques, c'étaient les œuvres dont le contenu est tellement distrayant, prenant, passionnant, que l'on ne se préoccupe nullement de la construction, alors que celle-ci est rigoureusement calculée. Sous son aspect d'un

---

<sup>17</sup> Jacques De Decker, *Une vie en littérature*, entretien avec Rony Demaeseneer, Maison de la Francité, 13 mars 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=le6IcGG3Kxs>

théâtre « où l'on entre comme dans un moulin » pour le seul plaisir de ce qui est raconté, chacune de ses cinq pièces est mathématiquement construite.

Ce souci de la forme lui venait de loin. A plusieurs reprises, il a évoqué un souvenir d'enfance qui l'a particulièrement marqué : son père, Luc De Decker, était un peintre figuratif. Quand il était sur le point de terminer un tableau, il le retournait du haut vers le bas, on ne voyait plus alors que l'amas de couleurs comme s'il s'agissait d'un tableau abstrait ; le peintre le jugeait, et si le rapport des masses lui paraissait bon, si, pour lui, l'équilibre des formes y était parfaitement – ce qu'il faisait alors remarquer à son fils –, il estimait le tableau terminé.

Voyez aussi ce petit dialogue, parfaitement explicite, dans le *Magnolia* :

« ADRIEN. Y a pas de jardins sans architecte. Les Anglais sont très fortiches pour ça. Ils ont l'air d'avoir laissé pousser un arbre en plein milieu d'un gazon, et en fait, sa place a été calculée au millimètre.

JULIEN. Comme pour les pièces de théâtre ! (...) les bonnes pièces, elles sont réglées comme du papier à musique, mais le spectateur ne s'en rend pas compte<sup>18</sup>. »

Ce *Magnolia*, dont De Decker raconte d'ailleurs ainsi la composition : « (...) une nuit, dans une chambre d'hôtel de Schwetzingen, pas si loin de Francfort, (...), je me suis réveillé (...) avec le plan de ma pièce tout dessiné dans ma tête. Je l'ai rapidement noté (...). Toute la pièce était là. Ses seize scènes, ses quatre protagonistes, leur nom, leur âge, le déroulement mathématique de l'intrigue. Il ne restait plus qu'à concrétiser le schéma<sup>19</sup>... »

Quelques semaines plus tard, la pièce était rédigée. On pense au célèbre propos de Jean Racine qui disait : « Ma tragédie est faite, j'en ai le plan, il ne me reste qu'à l'écrire. »

Voilà qui est d'autant plus passionnant pour celui qui vous parle que, comme d'autres auteurs d'ailleurs, il écrit au contraire la plupart de ses pièces à l'aventure, si on peut dire, sans trop savoir longtemps où il va, et même en s'obligeant le plus longtemps possible à ne pas trop le savoir, la construction ne s'imposant alors que peu à peu.

Troisième point auquel j'aimerais m'arrêter, et qui est lui aussi de l'ordre de la construction : si De Decker reprend complètement celle de *La Ronde* dans son roman

---

<sup>18</sup> Jacques De Decker, *Théâtre, op. cit.*, p. 319.

<sup>19</sup> *Idem.*, p. 422.

*La Grande Roue*, il en applique au moins un des principes essentiels dans *Petit matin*, *Grand Soir* et dans *Le Magnolia*, deux pièces qui comprennent chacune quatre personnages : pas plus de deux personnages par scène, quel que soit le nombre de celles-ci.

Les quatre personnages de *Petit Matin*, une femme jeune, Carole, un homme jeune, Charles, et un couple marié et plus âgé, Ingrid et Yvan, apparaissent au matin dans un chalet de montagne et on croit deviner – rien n'est jamais tout à fait explicité – que la femme du couple, Ingrid, a passé la nuit avec Charles, l'homme plus jeune, tandis que Yvan, le mari, semble avoir fait la même chose avec Carole ; si ces événements de la nuit ne sont quasiment pas évoqués, ils sont la cause de l'ambiance toute particulière et de la très forte tension qui règne dans cette petite société.

De Decker construit *Petit Matin* en quatre scènes : un : rencontre des deux jeunes, Charles et Carole ; deux : rencontre des deux femmes, Carole et Ingrid ; trois : rencontre des deux hommes, Charles et Yvan ; quatre : rencontre du couple plus âgé, Ingrid et Yvan. Autrement dit, il fait l'ellipse des deux scènes où l'on verrait seul à seul ceux qui ont, semble-t-il, passé la nuit ensemble : Ingrid et Charles et Carole et Yvan.

Une construction très fine et très réfléchie, puisqu'il s'agit de ne rien livrer ouvertement au spectateur de ce qui s'est passé la nuit, de façon à ce que, pour l'essentiel, cela fasse partie du non-dit qui crée la tension entre les personnages et charge silencieusement les paroles plus ou moins banales qui sont échangées ; ce qu'on appelle en termes d'écriture le sous-texte pèse ainsi fortement sur les dialogues, façon aussi d'offrir aux acteurs des possibilités de jeu particulièrement intéressantes.

Cette construction elliptique fait ressentir l'état de crise dans lequel, malgré leur maîtrise apparente, se trouvent ces personnages que l'on devine ici aussi en perdition et ce, bien plus encore que si cet état était explicité. « C'est une pièce où les apparences sont sauvées, écrit Danielle Gillemont en rendant compte du spectacle : chacun joue, se joue jusqu'au bout et les fissures ne font qu'affleurer à la surface unie de cet édifice bourgeois que l'auteur conserve tel quel en prenant soin – seulement – que lesdites fissures soient tangibles<sup>20</sup>. »

---

<sup>20</sup> Danielle Gillemont, « *Petit Matin* aux Midis. Petite musique de chambre », *Le Soir*, 11 janvier 1983, p. 44.

Et tangibles, sans doute le sont-elles vraiment, ces fissures, quand on lit le commentaire d'un Paul Willems, qui a parfaitement deviné ce que recouvrait l'extrême sobriété de ces dialogues : « On masque soigneusement la nuit. Y fait-on allusion ? Aussitôt, il se trouve quelqu'un pour remettre le jeu en place. Jeu de ceux qui se savent condamnés à mort mais qui refusent de se l'avouer. Ils ressemblent à ces beaux athlètes qui nageaient avec aisance devant l'arche dont Noé leur avait refusé l'entrée<sup>21</sup>. »

Deux décennies plus tard, dans *Grand Soir*, qui devient le second acte de la pièce, ces quatre personnages se retrouvent, apaisés cette fois. Ils le sont surtout grâce à la belle personne qu'est devenue Ingrid, la femme la plus âgée – il y aurait d'ailleurs toute une étude à faire sur la valorisation de la femme dans l'œuvre de Jacques De Decker.

Dans ce second acte, la même construction est très exactement reprise : quatre scènes, avec le même ordre des personnages deux par deux. La pièce est donc bâtie sur un équilibre parfait et rigoureux. Voici le commentaire de l'auteur sur le spectacle qu'on en a tiré : « Cela donna un spectacle tout en nuance et en fragilité où la finesse des rapports entre les êtres camouflait, (je souligne) *comme j'aime que cela se passe*, tout l'enjeu formel du texte, qui se fonde sur le rapport spéculaire, terme à terme, entre les deux volets. J'attends toujours l'analyste qui révélera ce mécanisme, parfaitement expérimental pour le coup, mais qui est pris dans la trame du drame. *Petit Matin, Grand Soir* est le texte où affleure le plus clairement mon véritable enjeu théâtral, que je m'amuse à glisser dans la pâte événementielle et anecdotique, et qui est d'ordre structurel avant tout<sup>22</sup>. » « Mes pièces, dit-il ailleurs, sont moins naïves qu'elles ne le paraissent<sup>23</sup>. » Avis au chercheur et au critique...

## LA DOUBLE VIE.

Quatrième point, enfin, qui est sans doute le plus fondamental et je terminerai par là. Quand, en 2003, il adapte *La Ronde* – une superbe adaptation, on sent combien cette pièce lui est familière –, Jacques De Decker fait ce qu'avait fait Max Ophüls dans son adaptation au cinéma : il ajoute un onzième personnage, un bonimenteur, qui

---

<sup>21</sup> Paul Willems, dans Programme de la reprise de *Petit Matin*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>22</sup> Jacques De Decker, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 413.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 392-393.

intervient entre les scènes. Lors de sa première intervention, ce bonimenteur déclare ceci : « Nous disons que quelqu'un mène une double vie ; ne mène-t-il pas parfois une vie vraie, pleine et entière, la sienne donc, en ayant justement l'air d'en mener deux différentes ? Et combien y en a-t-il à ne mener qu'une demi-vie, parce qu'ils n'ont pas le courage d'en mener une pleine et entière qui apparaîtrait aux autres comme une double vie<sup>24</sup> ? »

Cette réflexion, qui dépasse les personnages de Schnitzler – ceux-là, qui sont les jouets de leurs seules pulsions, ne mènent manifestement pas une vie pleine et entière – cette réflexion, est donc bien plus d'ordre dedeckerien que schnitzlérien. Elle renvoie directement aussi au personnage de Marie-Antoinette, l'héroïne du *Magnolia* qui est la pièce de l'auteur sur laquelle plane sans doute le plus l'ombre bienveillante de Schnitzler. Comme en écho aux paroles du bonimenteur de l'adaptation de *La Ronde*, la jeune femme aura d'ailleurs cette réflexion : « Une double vie ? Mais pas du tout. C'était ma vie, je me sentais bien là-dedans<sup>25</sup>. »

Je voudrais insister sur cette phrase placée dans la bouche du bonimenteur. Parce qu'elle renvoie à un motif qui traverse toute l'œuvre de Jacques De Decker et qu'il a commenté à plusieurs reprises. De chaque personnage de *La Ronde*, déclare-t-il, et il insiste de la même façon sur ses propres personnages dans *La Grande Roue*, deux faces nous sont montrées ; on voit clairement combien ils se conduisent différemment en fonction de la personne qu'ils rencontrent, combien ils livrent d'eux-mêmes des aspects distincts. Et De Decker d'insister : « nous ne sommes même pas bifaces mais multifaces, plusieurs personnages en même temps, nous ne sommes pas des individus mais des *dividus*<sup>26</sup> ». Le superbe néologisme ! D'où sa passion aussi pour un Fernando Pessoa, autre auteur encore de son Panthéon, auquel il a consacré une de ses dernières communications, ici à l'académie. il y aurait, de ce point de vue, une très belle étude à faire également, mais je sors là de mon sujet, sur son roman *Parades amoureuses*.

Ce thème de la double vie, De Decker trouve au théâtre le véritable moyen de l'exploiter avec la forme du vaudeville et son comique mathématiquement élaboré. Le thème devient donc le motif central et explicite du *Magnolia*. Il n'y a rien d'étonnant,

---

<sup>24</sup> Arthur Schnitzler, *La Ronde*, adaptation française de Jacques De Decker, Bruxelles, Théâtre de la place des Martyrs / Le Cri, 2003, p. 14.

<sup>25</sup> Jacques De Decker, *Théâtre, op. cit.*, p. 364.

<sup>26</sup> Jacques De Decker, *Une vie en littérature, op. cit.*

en fin de compte, à ce que Jacques ait fini par se servir de ce genre théâtral. D'abord, il est hors des usages de l'époque où il écrit la pièce, ce qui n'est évidemment pas fait pour lui déplaire ; mais surtout il correspond exactement à ce que, comme on l'a vu, il appréciait par-dessus tout : en surface, une histoire amusante, délassante, sans prétention apparente ; en arrière-plan, une observation aiguë de certains comportements de ses contemporains ; secrètement, une construction précise, mathématique, jusqu'au moindre détail.

Marie-Antoinette vit deux relations amoureuses. L'une se passe à la campagne avec Adrien, un architecte de jardin, auquel elle a dit s'appeler Marie. L'autre relation se passe à la ville, avec Julien, auquel elle a dit s'appeler Antoinette ; Julien est un historien des mœurs qui étudie le vaudeville (tiens !) pour analyser comment on vivait à l'époque où ce genre théâtral fleurissait. La jeune femme est parfaitement heureuse en menant conjointement ses deux relations dans la plus sereine amoralité. Elle se plaît pareillement dans ce qu'elle appelle ses « deux volières », qui contiennent chacune, dit-elle, « l'oiseau rare<sup>27</sup> ». Ni Adrien ni Julien ne savent qu'elle a l'autre relation.

Si telle est la situation de départ, il faut évidemment qu'elle évolue. Voici donc que le bonheur tranquille de Marie-Antoinette est mis en question. Elle se met à avoir peur, puis à craindre le pire, quand elle apprend que ses deux amoureux fréquentent le même club de water-polo, que la relation des deux hommes se fait de plus en plus amicale, que chacun parle à l'autre de son amie, qu'ils leur trouvent à ces amies bien des points communs et qu'ils envisagent une rencontre à quatre lors d'un dîner qui se passera au restaurant « Le Vaudeville » (lequel se trouve à côté d'un ancien théâtre).

Pour mener à bien le développement de son intrigue pour le plus grand plaisir du spectateur, l'auteur utilise un procédé qui est également constant tout au long de *La Ronde*, procédé que les scénaristes appellent l'ironie dramatique. On y profite de la position en surplomb du spectateur, puisqu'il assiste à toutes les scènes, pour lui faire savoir certaines choses que tel ou tel personnage, absent d'une ou de plusieurs scènes qui ont précédé, ne sait pas ou ne sait pas encore.

Chacun des protagonistes de *La Ronde* ignore que, comme lui, le partenaire qu'il a eu dans une scène, a rencontré ou rencontrera un autre partenaire peu de temps avant ou après leur rencontre ; le spectateur, lui, le sait et cette position

---

<sup>27</sup> Jacques De Decker, *Théâtre, op. cit.*, p. 301

omnisciente lui permet d'apprécier l'hypocrisie, le cynisme, la veulerie des personnages qui défilent tout au long de la pièce.

Dans *Le Magnolia*, l'utilisation de l'ironie dramatique donne au spectateur la faculté de suivre l'intrigue avec en permanence un cran d'avance sur les personnages. Sur les deux hommes, tout d'abord, qui ignorent chacun que leur amie a une autre relation. Mais la grande habileté narrative de l'auteur est de nous montrer ensuite des scènes où les deux hommes se rencontrent, où nous les voyons nouer des relations amicales, parler l'un de Marie, l'autre d'Antoinette (ironie dramatique renforcée, puisque nous le spectateur sait qu'il s'agit de la même personne), et faire projets qui mettent en périls le secret de la double vie de Marie-Antoinette ; cette fois, notre savoir précède ce que l'héroïne elle-même va découvrir.

L'utilisation du procédé va ainsi tambour battant et elle ira crescendo, au cours d'un dénouement à rebondissements que je n'aurai pas le mauvais goût vous révéler.

Un vaudeville, donc. Mais en quelque sorte piraté de l'intérieur par le regard empathique que l'auteur porte sur ses personnages et qui ne se limite pas aux portraits stéréotypés, une des composantes habituelles du genre. Chacun, dans *Le Magnolia*, est appréhendé dans son être propre et ses désirs parfois inavoués. De sorte qu'une impalpable mélancolie imprègne le comique des situations, tout éclatant soit ce dernier. L'humour n'est ici, selon la belle formule de Pierre Mertens, « que la politesse du vague à l'âme<sup>28</sup>. »

On trouvera à cette mélancolie diffuse diverses raisons. L'une d'elle se trouve sans doute dans le regard que pose sur la situation amoureuse de Marie-Antoinette le quatrième personnage de la pièce. Cette amie et confidente de l'héroïne porte, quant à elle, le joli nom composé de Joséphine-Charlotte. On apprend qu'elle est en couple avec une nommée Anne-Laure, autre porteuse donc d'un nom composé. (L'auteur s'amuse : les doubles prénoms de ce couple féminin sont évidemment en miroir de ceux de l'héroïne, qui sont eux-mêmes le reflet de sa double vie ; le thème central se répercute à la façon d'une pierre lancée dans l'eau et provoque dans la pièce de nombreux cercles concentriques). Disons aussi que l'intervention de ce couple lesbien jouera un rôle capital dans le dénouement que j'évoquais il y a un instant.

---

<sup>28</sup> Pierre Mertens, « Ceci n'est pas un vaudeville », introduction à la première édition du *Magnolia*, Carnières-Morlanwez, Lansman Éditeur, 1998, p. 7.

Mais on remarquera également que, dans plusieurs scènes, la place d'où Joséphine-Charlotte observe ce que vit son amie renvoie singulièrement à la position de l'auteur. Et que sa perspicacité un peu désabusée et tout en contrepoint n'est pas étrangère au climat général de la pièce. Telle cette réflexion sur ce qu'on appelle le couple à trois, ainsi que sur le comportement masculin ; une réflexion dont le sérieux s'éloigne évidemment de la légèreté du vaudeville et qui s'inscrit dans le questionnement que, d'une pièce à l'autre, De Decker mène à sa façon sur la société de son temps et sur les rapports entre les êtres : « Ce ne sont jamais que des arrangements. Deux femmes et un homme... elles peuvent faire contre mauvaise fortune bon cœur. Deux hommes et une femme, c'est autre chose. Il faut d'abord bétonner une relation, et puis éventuellement acclimater le troisième. Toi, c'est le contraire. Tu imagines le risque ? Ils tomberaient de haut, je te jure. Et ne crois pas que c'est celui qui a les idées les plus larges qui accepterait le mieux la petite révolution devant laquelle tu les mettrais. Leur orgueil de mâle en prendrait un coup, et tout ce qu'ils pourraient faire, c'est ou rompre, ou se résigner<sup>29</sup>. »

Revenons une dernière fois au noyau même de l'esthétique dedeckerienne, cet attachement à une démarche clairement réaliste : « Au fond, dit-il encore, nous savons tous que le réalisme, bien évidemment, n'existe pas. Nous savons que, dès qu'on essaie de la lire, la réalité en tant que telle nous échappe nécessairement, qu'on ne peut en donner qu'une vision personnelle. Toute appréhension du réel est une grille posée sur le réel, une convention. Pourquoi alors ne pas ajouter à la lecture sociologique, économique, politique, psychologique du monde qui nous entoure la lecture de l'artiste, mais de l'artiste collé à ce monde, le nez dessus ? La lecture du monde permet de le décrypter. On ne voit d'abord la réalité que comme un chaos. Puis, plus on regarde, plus on projette des logiques internes. Et les logiques internes que produit l'artiste sont tout à fait spécifiques, n'ont rien à voir avec ce que peuvent apporter les sciences dites humaines. Si j'écris, c'est pour mimer cela : raconter une histoire qui a l'air d'un fouillis et qui est en fait organisée, où il y a des réseaux, des réseaux secrets<sup>30</sup>. »

---

<sup>29</sup> Jacques DE DECKER, *Théâtre, op. cit.*, p. 365.

<sup>30</sup> Propos recueillis par Paul Emond, Bruxelles, Archives sonores des Archives et Musée de la littérature, 1993.

Cette réflexion, Jacques De Decker la faisait souvent. Elle était au centre de son credo d'écrivain et il me paraissait juste de la reprendre en guise de conclusion.

Copyright © 2020 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Paul Emond, *Le théâtre de Jacques De Decker et ses références* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2020. Disponible sur : <[www.arlfb.be](http://www.arlfb.be)>