

Michel de Ghelderode

---

# Don Juan

D O S S I E R

P É D A G O G I Q U E



■ ARCHIV  
ES & MUS  
EE DE LA LITT  
ERATURE

Pour s'assurer de la qualité du dossier, tant au niveau du contenu que de la langue, chaque texte est relu par des professionnels de l'enseignement qui sont, par ailleurs, membres du comité éditorial Espace Nord : Françoise Chatelain, Rossano Rosi, Valériane Wiot. Ces derniers vérifient aussi sa conformité à l'approche par compétences en vigueur dans les écoles francophones de Belgique.

Le dossier est richement illustré de documents iconographiques soigneusement choisis en collaboration avec Laurence Boudart, directrice adjointe des Archives & Musée de la Littérature.

Ces images sont téléchargeables sur la page dédiée du site **[www.espacenord.com](http://www.espacenord.com)**.

Elles sont soumises à des droits d'auteur; leur usage en dehors du cadre privé engage la seule responsabilité de l'utilisateur.



FÉDÉRATION  
WALLONIE-BRUXELLES

© 2015 Communauté française de Belgique

Illustration de couverture : © Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, 2016.

Reproduction studio Alice Piemme/AML

Mise en page : Charlotte Heymans

Michel de Ghelderode

---

# Don Juan

(théâtre, n° 157, 2017)

D O S S I E R  
P É D A G O G I Q U E

réalisé par Françoise Chatelain



■ ARCHIV  
ES & MUS  
EE DE LA LITT  
ERATURE

## Table des matières

<b>1. L'auteur .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Éléments biographiques .....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Débuts en littérature.....</b>	<b>12</b>
<b>1.3. Œuvres principales .....</b>	<b>12</b>
<b>1.4. Thèmes.....</b>	<b>13</b>
o La mort.....	13
o La femme .....	13
o Le clergé.....	15
o Les juifs.....	15
<b>1.5. L'univers de Ghelderode.....</b>	<b>15</b>
<b>1.6. Principales caractéristiques de son écriture.....</b>	<b>17</b>
<b>1.7. Impact sur le milieu littéraire.....</b>	<b>17</b>
<b>2. Le contexte de rédaction .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Environnement littéraire/historique/culturel.....</b>	<b>18</b>
<b>2.2. Genre.....</b>	<b>19</b>
<b>3. Le contexte de publication.....</b>	<b>19</b>
<b>4. Le résumé du livre .....</b>	<b>20</b>
<b>5. L'analyse .....</b>	<b>21</b>
<b>5.1. Le thème.....</b>	<b>21</b>
<b>5.2. Les personnages.....</b>	<b>22</b>
o Don Juan .....	22
o Olympia.....	23
o Les « Don Juan's ».....	23
<b>5.3. Le jeu carnavalesque .....</b>	<b>24</b>
<b>5.4. Le style .....</b>	<b>24</b>
<b>6. Les séquences de cours .....</b>	<b>25</b>
<b>7. La documentation .....</b>	<b>27</b>

## 1. L'auteur

### 1.1. Éléments biographiques



Michel de Ghelderode (1959, s.n.) © Doc. AML

Adémar Adolphe Louis Martens est né le 3 avril 1898 à Ixelles, rue de l'Arbre Bénit, et décédé à Schaerbeek le 1<sup>er</sup> avril 1962.

Ses deux parents étaient d'origine flamande mais s'efforçaient de parler français avec leurs enfants. Son père Henri Alphonse était employé aux Archives générales du Royaume et sa mère Jeanne Marie, servante, abreuvait ses enfants de contes et légendes flamands mettant en scène le diable, la mort, etc.

La famille finira par déménager dans l'immeuble de l'archiviste où le jeune garçon aura accès à de vieux manuscrits rapportés par son père.

Adémar, comme ses deux frères, sera élève au Collège Saint-Louis, chez ceux qu'il appelle les « Messieurs-Prêtres » et qui lui inculqueront la peur du péché. Il y passe les années préparatoires et quatre ans de « professionnelles » (ancien nom pour désigner les humanités modernes). Il entamera également des études musicales sans les terminer. C'est dans son adolescence aussi qu'il découvre un monde qui le fascine : celui des marionnettes, du music-hall, des spectacles de toutes sortes où il voit des géants, des clowns, etc.

Il commence sa carrière littéraire à l'hebdomadaire financier *Mercredi-Bourse* comme critique musical d'abord sous son nom, puis en février 1918 sous le pseudonyme de Michel de Ghelderode.

Il donna plusieurs explications pour justifier le choix de ce pseudonyme qui allait devenir son nom officiel en 1930. Selon Roland Beyen :

« La raison profonde pour laquelle il voulut à tout prix substituer son pseudonyme à son patronyme fut sans doute que Martens représentait ce qu'il avait refusé d'être, un petit employé sans prestige et sans mystère, alors que de Ghelderode était le symbole de ce qu'il était devenu par son œuvre littéraire et théâtrale, de ce qu'il voulait être, de ce qu'il croyait être, de ce qu'il voulait paraître. Son pseudonyme n'était en fait, comme les légendes dont il s'entoura plus tard, que l'un des nombreux masques qu'il mit, moins pour tromper les autres que pour se dépasser lui-même<sup>1</sup>. »

Marc Quaghebeur ajoute une dimension linguistique au choix de ce pseudonyme :

« Accordé à l'imaginaire habsbourgo-bourguignon de l'auteur, ce pseudonyme indique une volonté de sortir de ses origines extrêmement modestes et de dépasser mythiquement le problème de l'emmêlement des langues par une affirmation du français comme langue littéraire et de l'enracinement flamand comme paysage mental (Ghelderode est un nom de lieu en Brabant flamand)<sup>2</sup>. »

---

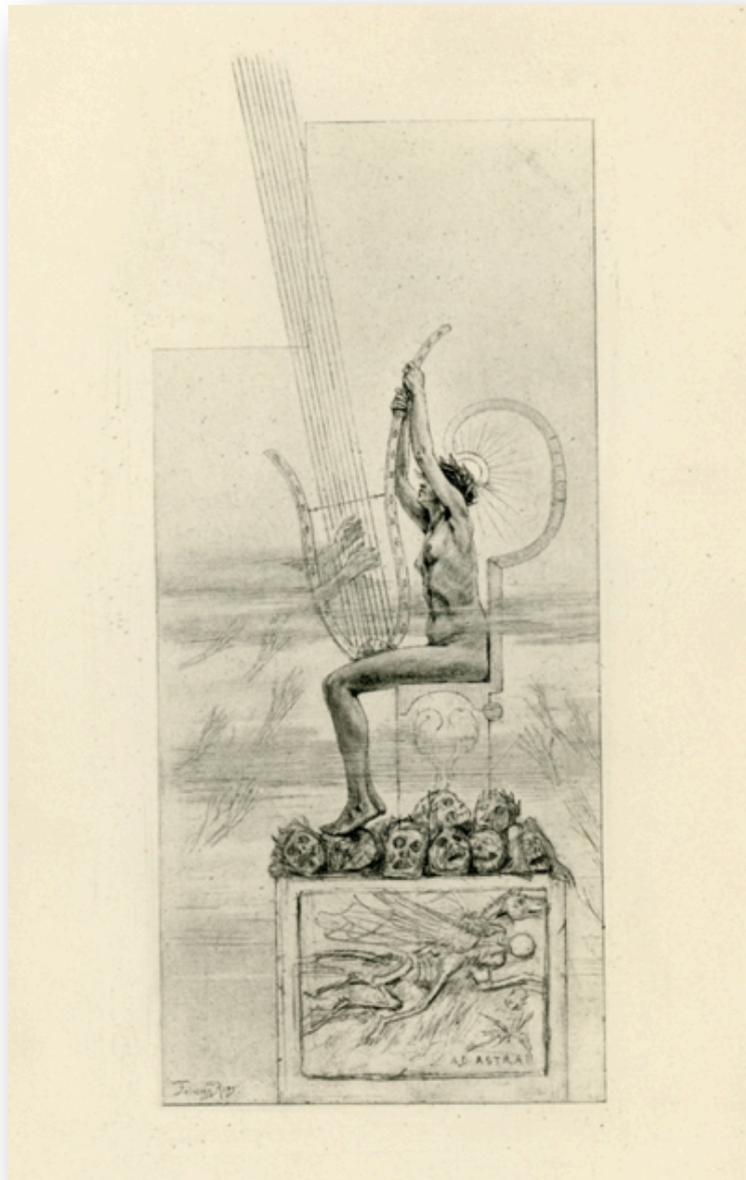
<sup>1</sup> BEYEN R., « Michel de Ghelderode », in *Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Biographie nationale*, t. 41, Bruxelles, Bruylant, 1979, suppl. t. 13, fasc. 1<sup>er</sup>, col. 333.

<sup>2</sup> QUAGHEBEUR M., *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », n° 150, 1998, p. 218.



Michel de Ghelderode, avec dédicace à Pierre et Michèle Debauche (1958) © Doc. AML

Il publie ses premiers textes littéraires – des contes – dans la revue *Résurrection* de Clément Pansaers en 1918. Sa première pièce, *La Mort regarde à la fenêtre*, est représentée la même année, précédée d'une conférence de l'auteur sur Edgar Poe. Il se consacre pendant plusieurs années principalement à la prose narrative avec des ouvrages comme, par exemple en 1922, *L'histoire comique de Kaizer Karel* et le recueil de contes *La Halte catholique*. Son amitié de l'époque avec Julien Deladoès (Charles Julien Van Der Does), un marchand de tableaux et littérateur excentrique, est importante dans la formation du jeune auteur : il lui communique son goût pour les masques et lui fait découvrir de nombreux artistes comme Breughel, Bosch, Goya, Rops, ou Ensor et des écrivains comme Barbey d'Aurevilly, Joris-Karl Huysmans ou Alfred Jarry. Il rencontre à la même époque le poète Marcel Wyseur qui deviendra son meilleur ami, le conteur Max Deauville, le critique Camille Poupeye, etc. Il collabore également à plusieurs revues comme *La Flandre littéraire* et *La Renaissance d'Occident*.



Frontispice de Félicien Rops pour *Les Poésies* de Stéphane Mallarmé (1899) © Doc. AML

Après un service militaire dans la marine à Anvers, qui lui donne l'occasion de s'inventer une vie de bourlingueur, et des métiers divers, il finit par entrer à l'Administration communale de Schaerbeek comme employé. Selon Marc Quaghebeur<sup>3</sup>, il aurait fréquenté alors les milieux anarchistes et des cercles artistiques divers dans une ambiance de remise en cause de la société après la Première Guerre mondiale, ambiance qui a notamment vu naître le courant dadaïste dont Pansaers est un représentant.

En 1924, il épouse Jeanne-Françoise Gérard.

C'est Het Vlaamsche Volkstonel, une troupe catholique itinérante, qui monte en flamand sa première pièce importante, *La mort du docteur Faust* (1926), puis *Images de la vie de Saint François d'Assise* (1927) et *Don Juan* (1928). Paradoxalement, Ghelderode écrit ses pièces en français – elles sont ensuite traduites en flamand.

Après la disparition de la troupe, le monde littéraire francophone découvre Ghelderode et ses pièces commencent à être jouées en français. Les années 1934-1937 sont une période très féconde où il donne de grandes œuvres : *Magie Rouge*, *Sire Halewyn*, *La Balade du Grand Macabre*, etc. C'est à cette époque également qu'il publie *Sortilèges*, un recueil de contes.



*Magie Rouge*, mise en scène de Lefrancq (1997) © Piemme/AML

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 218.



*La Balade du Grand Macabre*, mise en scène de De Coster (1979, s.n.) © Doc. AML

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Michel de Ghelderode lit des chroniques sur Radio-Bruxelles, radio proche de la collaboration : cette activité lui vaudra des soupçons d'« incivisme » après-guerre.

Ghelderode n'écrira plus que trois pièces : *L'École des Bouffons*, *Le Soleil se couche* et *Marie la Misérable*.

C'est au moment où sa production décline que se développe la « ghelderodite aiguë » à Paris : entre enthousiasme délirant et scandale, les représentations et les publications – dont l'édition des œuvres complètes chez Gallimard – se succèdent. Dans les années 1960, les pays non francophones découvrent Ghelderode : en Allemagne, en Pologne, aux États-Unis, etc.

L'engouement est grand et ne se démentira pas par la suite. En 1962, l'Académie Nobel envisage de lui décerner le Prix Nobel de littérature ; son décès ne permettra pas cette reconnaissance internationale.



Michel de Ghelderode (s.d.) © Thiry/AML

## 1.2. Débuts en littérature

Dans *Les Entretiens d'Ostende*, en 1951, Ghelderode a expliqué avec force détails son parcours. Toutefois, eu égard à son tempérament de mystificateur et à son souci constant de créer sa légende, il faut prendre son témoignage avec prudence.

Il commence très tôt sa carrière littéraire : il a seulement une vingtaine d'années quand il publie ses premiers textes, quelques pièces mais surtout des recueils de contes.

Ayant quitté l'école avant la fin de ses études secondaires, c'est essentiellement un autodidacte et c'est grâce à ses lectures personnelles et aux conseils de ses amis – Pansaers, Deladoès, Poupeye – qu'il se constitue un panthéon littéraire, un peu hétéroclite, qui influencera ses débuts : Edgar Poe inspirateur de *La Mort regarde à la fenêtre*, sa première pièce de 1918, Baudelaire, les gothiques anglais, ou le théâtre élisabéthain que lui révèle Georges Eekhoud – son « vieux maître » – dont il dit :

« Possédant une parfaite connaissance de la langue anglaise, de sa littérature et, surtout du siècle d'Élisabeth, il avait publié quelques traductions et certains ouvrages d'érudition qui, actuellement encore, peuvent se lire avec profit, *Au siècle de Shakespeare*, notamment. [...]

C'était la Renaissance dans toute sa pourpre splendeur – mais pour peu de temps. [...]

C'était vrai pour l'Angleterre, également pour l'Italie. Il suffit de relire les *Chroniques Italiennes* de Stendhal pour s'en assurer. La vie avait une même saveur à Florence et à Londres. Et à Paris, sous les Valois, croyez-vous qu'elle fût insipide<sup>4</sup> ? »

Il revendique aussi l'influence espagnole, en particulier celle de Cervantès et du théâtre du Siècle d'or, dont il tire le côté baroque et excessif de ses œuvres. Il indique aussi, parmi les influences de ses débuts, celles du théâtre de Maeterlinck et de dramaturges contemporains étrangers : Strindberg, Wedekind ou le Russe Andreïev.

Enfin, les peintres qu'il rencontre, comme Ensor, qui inspirera *Le Siège d'Ostende* et *Masques ostendais*, ou ceux dont il découvre les œuvres dans les musées, en particulier celles des peintres flamands comme Breughel, des espagnols comme Vélasquez, seront des sources importantes d'inspiration.

## 1.3. Œuvres principales

1926 : *La mort du docteur Faust*

1926 : *Don Juan*

1927 : *Escurial*

1928, *Barabbas*

1929 : *Pantagleize*

1930 : *Magie Rouge*

1934 : *La Balade du Grand Macabre*

1935 : *Mademoiselle Jaire*

1937 : deuxième version de *Don Juan*, désormais sous-titré « Les amants chimériques »

1941 et 1947 : *Sortilèges* (recueil de contes)

1952 : *Marie la Misérable*

<sup>4</sup> GHELDERODE M. de, *Les Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Éther vague, 1992, pp. 61-62 (1<sup>re</sup> éd. : Paris, L'Arche, 1956).

## 1.4. Thèmes

Certains thèmes traversent toute l'œuvre de Ghelderode. Nous nous référerons à l'essai d'Anne-Marie Beckers<sup>5</sup> pour les développer.

### ○ La mort

Elle est omniprésente : Ghelderode – qui en avait peur – voulait l'exorciser, il l'avait fréquentée dès sa jeunesse :

« Certes, j'ai vu l'appareil de la Mort, tout jeune, et après, au cours de ma vie d'élève, j'ai entendu des prêches, j'ai été frappé par certaines pratiques religieuses : on ne m'a pas mesuré les promesses de damnation, d'expiation, de périssement ; de tout il m'a dû rester quelque chose<sup>6</sup>. »

La présence de la mort est concrète dans ses pièces : elle se manifeste par le bruit du glas et les cris des chiens qui hurlent à la mort dans *Escorial*, par la puanteur de charogne de *Magie Rouge*, par la « danse macabre » dans *Pantagleize*. Elle est personnifiée par Nekrozotar, le personnage principal de *La Balade du Grand Macabre*, etc.

### ○ La femme

Ghelderode a une vision de l'amour liée à la mort qui peut expliquer le regard qu'il porte sur les femmes : « La Mort et la Luxure sont très souvent réunies, et non pas seulement dans les polyptiques ou dans les ballades, dans les porches sculptés ou sur les tréteaux... il en va de même dans l'existence aussi, et si la chose vous déplaît, remplacez le nom de Luxure par celui d'Amour<sup>7</sup>. »

L'auteur est à la fois fasciné par la femme et éprouve de la répulsion à son égard. Anne-Marie Beckers rappelle combien les critiques y ont vu « l'univers d'un impuissant » : des hommes « impuissants ou craignant de l'être », face à des femmes « insatiables ou insatisfaites »<sup>8</sup>. Marc Quaghebeur, de son côté, estime que : « Toujours connotée négativement, l'altérité – qu'il s'agisse de la femme ou de la société – est une goule absurde et menaçante qu'il convient de conjurer par l'éruclation ou le carnavalesque<sup>9</sup>. »

Dans *Les Entretiens d'Ostende*, Ghelderode dit à propos de ses héroïnes qualifiées de « vierges qui attendent la chair, et la révélation de la chair » par Roger Iglésis, son interlocuteur : « Comme chez toutes les jeunes filles, comme chez toutes les femmes, c'est la grande affaire ; et que voulez-vous qu'elles fassent d'autre<sup>10</sup> ? »

Remarque misogyne qui en rejoint d'autres, placées dans la bouche de nombre de ses personnages.

---

<sup>5</sup> BECKERS A.-M., *Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1987.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> QUAGHEBEUR M., *Balises pour l'histoire des lettres belges*, op. cit., p. 219.

<sup>10</sup> GHELDERODE M. de, *Les Entretiens d'Ostende*, op. cit., p. 167.



debut ma es prints par para le plus  
grande. Le plus long plus que le plus  
se n'est pas leur rose place!

1145 YWNERK  
116 594/30  
J. J. J. J.  
31 août

Jean Ray, mon  
fils de vaux!  
Tu es venu,  
ce n'est pas - les  
yeux de mer me  
disent l'aventure!  
La fortune est  
verte, c'est tout!  
Tu fus la poire!  
C'est t'attray  
même!

38 ans: Profession: serense  
signe particulier: rose que  
de la brise. Son prénom  
Thérèse!

Est-ce un  
que tu vois une fille  
de dragon? Est-ce vrai que tu rache tout  
de fleurs? Perinde ad cadaver! Ça c'est  
de bachelles? Je t'en vois une, ma k'parable  
ment! Et s'le roi de couleurs, le piece  
de phantasme, le marchand de espions  
et je t'en vois tout ce que tu es sur ce ton  
amirai de celui qui avare, a voix bas  
se a deserte que je ne comprends rien, et  
que je te vois. C'est mieux, c'est plus  
beau! Le dieu avait raison. Mais je le  
triche pas, moi! Est-ce vrai que tu triches,  
que tu te liturg au whisky, au gin, au  
thun quand il est! Tu sais faire l'auge,  
si bien, et les bêtes t'aiment, les chiens  
féroces (expos-tu les chiens qui mangent  
leur quartier de viande humaine à midi)  
et les araignes malicieuses, s'arrivées!  
Et les femmes? grasses, maigres? Mais  
aux fesses large et durs? Il en faut  
tous sur. Et tout quelle seules l'aké!

Lettre à Jean Ray (31 août 1961) © Doc. AML

## ○ Le clergé

Éduqué à la crainte du péché dans l'établissement où il suivit sa scolarité, Ghelderode, devenu incroyant, développe une attitude ambiguë à l'égard de la religion et des hommes d'Église ; il n'est pas à l'aise quand on l'interroge à ce propos. Dans *Les Entretiens d'Ostende*, il peut dire : « J'ai toujours aimé les rites, les mises en scène des offices, le prestige des processions et des funérailles. Je fais dire quelque part, dans *Fastes d'enfer*, je crois, je fais dire à l'un de mes personnages : “Seule l'Église enterre bien”, et c'est juste<sup>11</sup>. » Et dans un autre entretien : « Mais comme vous semblez avoir la charge de défendre les gens d'Église, je vous dis pour une dernière fois que je ne les attaque pas ! Ils se dégradent et se détruisent sans l'aide de personne ; ils n'intéressent plus : leur temps est révolu, comme l'anticléricalisme<sup>12</sup>. »

Nombre de ses pièces se basent sur des écrits sacrés ou des épisodes religieux, comme *Barabbas*, *Mademoiselle Jaïre* ou *Marie la Misérable*, par exemple. Et, dans le même temps, les moines pervers sont nombreux dans ses œuvres : le moine « noir et tuberculeux » d'*Escorial*, le moine espion de *Hop Signor !*, etc. Comme le note Anne-Marie Beckers : « Presque toujours l'anticléricalisme se traduit de manière scatologique. Dans l'apothéose finale de *Fastes d'enfer* – qui fit scandale à Paris – l'odeur de la mort se mêle à celle des excréments des hommes de Dieu qui “ont chié plein leur soutane !” (I 313). Et l'on ne compte plus non plus les flatulences lâchées par les moines [...]»<sup>13</sup>. »

## ○ Les juifs

Ghelderode était antisémite, de nombreuses études l'ont montré. Les considérations de Jean-Paul Sartre s'appliquent à lui : l'antisémitisme comme vision du monde est inspiré par la peur. Tous les stéréotypes possibles à propos des juifs se retrouvent dans plusieurs de ses écrits (*Pantagleize*, *Barabbas* et « Eliah le peintre », nouvelle du recueil *Sortilèges*, supprimée de l'édition définitive de 1947). Tous les documents disponibles prouvent que cette conception était bien celle de l'auteur.

### 1.5. L'univers de Ghelderode

Comme les auteurs baroques qu'il admire, ce n'est certes pas un monde réaliste qu'il met en scène dans ses œuvres : vaste théâtre, le monde n'est qu'apparences. C'est un théâtre « de fantoches », peuplé de marionnettes, de mannequins, de poupées, monde qu'il finira par recréer d'ailleurs dans son propre cabinet de travail.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>13</sup> BECKERS A.-M., *Michel de Ghelderode, op. cit.*, p. 39.



La chambre-atelier de Ghelderode (1960) © Gérard/AML

Cet univers est peuplé de masques qui agissent dans un contexte de carnaval qui n'est ni joyeux, ni ensoleillé, ni signe de renouveau, mais qui est avant tout transgression et profanation.

L'auteur fait référence aux masques d'Enfer dans plusieurs de ses textes. Il ne s'agit pas d'un simple déguisement : « Masqué, tu es vrai », dit le Bonimenteur à *Don Juan* (p. 10) ; le masque protège et démasque. Pour Schurmans, c'est Ghelderode lui-même qui avançait masqué :

« Ce que révèle cette fascination pour les masques, cet attrait pour l'équivoque du carnaval, c'est bien une méfiance identique par rapport au réel. En cela, l'homme rejoint l'œuvre ; divers témoignages montrent que Ghelderode, à l'exemple peut-être d'Enfer, avait composé un rôle, celui de l'écrivain maudit, persécuté, malade et incompris auquel il tenait et qu'il interprétait volontiers face à des interlocuteurs choisis. [...]

À l'instar de "Henri IV", du protagoniste de *Sortilèges*, de son Don Juan, etc., il a choisi de vivre sous un masque en réaction à une société dans laquelle il se sentait en porte-à-faux et qu'il accusait, à travers un certain nombre de figures symboliques (la femme, le juif, le prêtre, etc.), de comploter à sa perte<sup>14</sup>. »

### 1.6. Principales caractéristiques de son écriture

La situation linguistique de Ghelderode est paradoxale à plus d'un titre : né de parents flamands, il a été élevé dans le français, langue de la promotion sociale et n'avait pas une maîtrise suffisante de la langue paternelle pour pouvoir l'utiliser dans son œuvre. Contrairement aux œuvres de la génération précédente des écrivains flamands francophones, les pièces de Ghelderode datent d'une époque où les revendications linguistiques flamandes ont donné un certain statut au néerlandais. C'est à juste titre que Fabrice Schurmans définit ainsi sa position : « Éprouver quelques difficultés à se situer dans une Belgique en crise, être partagé entre diverses identités contradictoires, opter tantôt pour la Flandre tantôt pour la Belgique au gré des interlocuteurs et des succès, bref cumuler en soi, en état de tension permanente, l'un et son contraire<sup>15</sup>. »

Pour répondre à ces difficultés, comme il s'était créé une image fictive de la Flandre, inspirée par les peintres, les archives et ses lectures, il va se créer une langue personnelle. Cette langue se caractérise<sup>16</sup> par des mots et des expressions influencés par le bruxellois, l'utilisation d'archaïsmes lexicaux, syntaxiques et morphologiques, des jeux sur les niveaux de langue, un ton incantatoire, etc.

### 1.7. Impact sur le milieu littéraire

Michel de Ghelderode a écrit un théâtre en rupture avec le théâtre traditionnel, comme Crommelynck à la même époque ; leur carrière présente d'ailleurs de nombreuses similitudes. Comme l'indique Paul Aron<sup>17</sup>, Ghelderode a d'abord été reconnu par le théâtre flamand, puis par l'avant-garde à Paris et en Italie, enfin par Marcel Lupovici, qui allait recréer son œuvre à Paris dans les années 1950. Il finira par obtenir davantage de succès en Europe de l'Est et en Allemagne que dans les pays francophones.

<sup>14</sup> SCHURMANS F., *Michel de Ghelderode. Un tragique de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 64.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>16</sup> Voir des exemples dans l'essai d'Anne-Marie Beckers, *Michel de Ghelderode, op. cit.*

<sup>17</sup> ARON P., *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre national de la Communauté française/La Lettre volée, 1995.

Les premières représentations des œuvres dramatiques de Ghelderode en Belgique et en France datent des années 1930 et, surtout, des années d'après-guerre, durant lesquelles les représentations de *Fastes d'enfer* à Paris connaissent un succès teinté de scandale, principalement dû à l'incompréhension du public. Cet enthousiasme éphémère attire toutefois l'attention du public belge. Le succès va alors s'élargir au monde entier.

Il a obtenu le Prix triennal de littérature dramatique pour *Escorial* en 1939 et en 1954 pour *Marie la Misérable*.

## 2. Le contexte de rédaction

### 2.1. Environnement littéraire/historique/culturel

*Don Juan* de Michel de Ghelderode connaît deux versions : la première, *Don Juan. Drama-farce pour le music-hall*, écrite en 1926, publiée en 1928, ne sera jamais jouée<sup>18</sup>. La seconde, retravaillée en 1937, est sous-titrée « Les amants chimériques ». Les deux versions sont dédiées à Charlie Chaplin.

L'écriture de la première version, comme celle de *La mort du docteur Faust*, tragédie pour le music-hall, deux ans plus tôt, se situe dans un mouvement international de rénovation du théâtre entamé dès 1880.

Les principaux acteurs de ce mouvement, après la Première Guerre mondiale, sont des écrivains comme Apollinaire et Cocteau en France, Maïakovski en URSS, Wedekind en Allemagne, mais aussi les futuristes italiens, des metteurs en scène russes comme Meyerhold, ou français comme Lugné-Poe. Ghelderode a expliqué lui-même comment il avait connu l'expressionnisme<sup>19</sup> allemand qui marque la pièce :

« Seul, après Sternheim<sup>20</sup> qui me traduisait un peu Wedekind, Kaiser ou Kokoschka, le dadaïste belge Clément Pansaers me révéla, en 1917, quelques poètes allemands d'esprit nouveau. Cependant, par des revues illustrées telles que *Der Sturm* qui nous arrivaient de Berlin, j'ai connu l'expressionnisme à son début, dans la sculpture et la peinture. Très vite j'ai pu voir des œuvres de Kandinsky, de Chagall, de Campendonck, de Paul Klee. Mais surtout, il y avait en puissance le cinéma expressionniste ; plus directement touché, j'y trouvais des éléments propres à influencer ma vision, mais d'une façon néfaste puisque j'ai dû remanier profondément les pièces écrites sous cette influence. J'avais été jusqu'à inclure des projections cinématographiques dans certaines de mes œuvres, à intégrer au théâtre le cirque, le music-hall, le ring et autres hybridations<sup>21</sup>. »

Il avait aussi pu entendre parler du *Manifeste du futurisme* par le même Pansaers. Le recours au genre du music-hall est en effet une revendication de Marinetti, dégoûté par le théâtre réaliste et psychologisant :

« Après avoir souligné l'importance du cinéma permettant de montrer sur scène tout le monde moderne, il insiste sur ce "merveilleux futuriste, né du machinisme moderne" qui serait propre au music-hall. Parmi les éléments du merveilleux futuriste, il distingue, entre autres "l'entassement de faits bâclés et de personnages poussés de gauche à droite en deux minutes ; pantomimes satiriques instructives ; caricatures de la douleur et de la nostalgie fortement

<sup>18</sup> Voir la reproduction anastatique dans le volume, entre les pages 89 et 193.

<sup>19</sup> L'expressionnisme se développe principalement en Europe centrale et surtout dans la littérature germanique. Ce mouvement se caractérise par le souhait d'extérioriser de manière violente une expérience intense ; pour cela, divers moyens sont utilisés : certains personnages incarnent les tourments du personnage principal, les procédés d'exagération relèvent parfois du burlesque, de la parodie, etc.

<sup>20</sup> Intellectuel allemand installé en Belgique.

<sup>21</sup> GHELDERODE M. de, *Les Entretiens d'Ostende*, op. cit., p. 74.

gravées dans la sensibilité par des gestes exaspérants de lenteur spasmodique hésitante et lasse ; paroles graves ridiculisées par des gestes drôles, pitreries, grimaces [...]»<sup>22</sup>. »

Dans la version de 1926, Ghelderode a recours à certains des procédés cités ci-dessus, principalement des bruits, pour accentuer le côté grotesque du spectacle ; il aurait également souhaité l'ajout d'éléments visuels, dans le but de réaliser son projet de spectacle de music-hall.

En 1937, Ghelderode remanie sa pièce et lui accole le sous-titre « Les amants chimériques », c'est-à-dire sans relations sexuelles ; il gomme certains excès, supprime des insultes, etc., réalisant les remaniements dont il a été question plus haut.

La pièce ne sera finalement jouée pour la première qu'en 1962, après la mort de l'auteur, à l'atelier du Théâtre national.

## 2.2. Genre

Il s'agit donc d'une « drama-farce pour le music-hall ». Ce choix du genre est dans la logique du grotesque que le dramaturge veut mettre en œuvre pour démystifier les grandes figures (comme dans *La mort du docteur Faust*). « Drama-farce » implique en effet les notions de drame (en référence au théâtre shakespearien dont l'auteur, on l'a vu, revendique l'influence) et de farce (certaines scènes sont comiques : la multiplication des Don Juan, les variations de langage de Beni-Bouftout, les exagérations, etc.).

Quant au music-hall, Poupeye, le critique ami de Ghelderode écrit à celui-ci en 1927 que ses deux pièces *Don Juan* et *La mort du docteur Faust* trouveraient leur place sur « une bonne scène de music-hall, comme l'Alhambra par exemple, ou un grand music-hall parisien<sup>23</sup> » même si les audaces de ces pièces rendaient ce projet difficilement réalisable dans le contexte du théâtre français d'après-guerre.

## 3. Le contexte de publication

La première version de *Don Juan* est rédigée en 1926 et publiée en 1928, à la Renaissance d'Occident, dans une édition illustrée par Fritz Van den Berghe<sup>24</sup>. Elle ne sera jamais jouée dans cette version, tributaire du music-hall et de l'influence du cinéma expressionniste.

En 1937, Ghelderode réécrit le texte dans l'espoir de le voir joué au théâtre ; cette deuxième version – qu'on pourrait qualifier d'expurgée – est publiée en 1942 aux éditions du Houblon, avec comme sous-titre « Les amants chimériques ». L'auteur y manifeste la volonté de supprimer les traces de l'influence du cinéma expressionniste allemand mais la pièce reste toutefois dédiée à Charlie Chaplin :

« Cette pièce était dédiée, dès 1928, à Charlie Chaplin ; elle le demeure, comme demeure mon admiration pour cet artiste, le plus grand du siècle » (p. 6).

<sup>22</sup> SCHURMANS F., *Michel de Ghelderode. Un tragique de l'identité*, op. cit., p. 81.

<sup>23</sup> Cité par Fabrice Schurmans (*ibid.*, p. 99).

<sup>24</sup> Peintre, graveur et dessinateur à tendance expressionniste (1883-1939).

### **Éditions :**

- *Don Juan. Drama-farce pour le music-hall*, illustrations de Fritz Van den Berghe, Bruxelles, La Renaissance d'Occident, 1928.
- *Théâtre complet I : La farce des ténébreux* [trois actes], *Hop Signor !* [drame], *Don Juan* [trois actes], *Mademoiselle Jaïre* [mystère en quatre actes], Bruxelles, Éditions du Houblon, 1942.
- *Théâtre IV : Un soir de pitié, Don Juan, Le Club des menteurs, Les vieillards, Marie la Misérable, Masques ostendais*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Théâtre IV : Un soir de pitié, Don Juan, Le Club des menteurs, Les vieillards, Marie la Misérable, Masques ostendais*, Paris, Gallimard, 1979.
- *Don Juan*, Bruxelles, Labor, 1999.
- « Don Juan ou les amants chimériques [trois actes] », in *Théâtre : Verhaeren, Maeterlinck, Ghelderode, Crommelynck*, Moscou, Radouga, 1983, pp. 247-292.
- *Don Juan ou les amants chimériques*, postface de Michel Lisse, illustrations de Fritz Van den Berghe, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1999.
- *Don Juan*, reproduction anastatique de la pièce, postface de Michel Lisse, Bruxelles, Espace Nord, 2017.

#### **4. Le résumé du livre**

La pièce n'est pas facile à résumer. Dans la mesure où le but de l'auteur était de détruire l'illusion réaliste, l'intrigue est parasitée par des éléments de music-hall.

Un soir de carnaval, un homme travesti en Don Juan pénètre dans une maison close, le « Babylone ». L'endroit est plutôt miteux et les femmes qu'il y trouve fort mûres et plutôt vulgaires. Seule, derrière son comptoir, la patronne Olympia est suffisamment belle pour fasciner Don Juan, ou plutôt François-René, puisque c'est son prénom. Après une relation avec Olympia qui le laisse triste, il doit céder la place aux autres clients : le noir américain, Béni-Bouftout ; Hanski, un officier de marine muet ; Pamphile, un sourd ; Théodore, un aveugle. Après les assauts de ceux-ci, on retrouve le cadavre d'Olympia et Don Juan pleure sur elle, jusqu'à ce qu'une femme rousse et voilée apparaisse : c'est la vraie Olympia qui lui apprend que c'est un mannequin qui est là, cassé : elle lui avait donné ses propres traits dans sa jeunesse. Don Juan accepte de l'épouser pour son argent ; en l'étreignant, il l'étouffe, puis ôtant le voile du cadavre, il découvre une vieille femme décrépite, affublée d'une perruque, malade. Il n'hésite pas à la fouiller pour trouver son argent. Un homme vert « échappé d'un lazaret », qui s'était déjà manifesté dans les actes précédents, apparaît alors, et provoque René en duel : il révèle son visage mangé par la syphilis ; c'est un ancien Don Juan qui montre le visage que son successeur aura bientôt. Celui-ci, épouvanté, s'enfuit sous les sarcasmes du Bonimenteur qui annonce la fin du carnaval.

## 5. L'analyse

La grande richesse de la pièce et sa complexité nous incitent à ne retenir que quelques angles d'observation.

### 5.1. Le thème

Comme il l'avait fait un peu plus tôt avec Faust, Ghelderode démythifie ici un mythe littéraire culturel européen parmi les plus célèbres. Sous l'influence de l'avant-garde théâtrale, il s'agit en effet de liquider les chefs-d'œuvre.

Le mythe<sup>25</sup>, d'origine espagnole et qui remonte à Tirso de Molina au XVII<sup>e</sup> siècle, a été illustré, bien sûr, par Molière ou Mozart, mais aussi par plusieurs auteurs dramatiques belges dont Suzanne Lilar (*Le Burlador*) et Charles Bertin (*Don Juan*).

Il s'agit bel et bien d'une « démythification » : le héros ne lance apparemment de défi ni au ciel, ni aux valeurs de la société qui est la sienne ; l'amour lui-même est démythifié : seul compte pour ce Don Juan-là l'érotisme et, encore, ce n'était pas son but initial en entrant au Babylone, incité par le Bonimenteur et appelé par les femmes :

« BONIMENTEUR. – [...] Don Juan, hésiteras-tu ?... »

Les femmes font des gestes d'appel. Un orchestron éclate. Don Juan se décide et avance vers le rideau. Les têtes disparaissent. Tout s'éteint. Le Bonimenteur s'éclipse. Cette courte extinction suffit pour abolir le rideau et l'enseigne. Les lumières rallumées, on se trouve à l'intérieur du bar de vieille mode, rouge, doré, à miroirs et à palmiers. [...] Les trois déesses du lieu, Aurora, Diana et Venuska, quinquagénaires épaisses aux fesses prodigieuses, couvertes de robes de paillon, sautillent sur la musique de l'orchestre et font des figures de ballet. C'est en l'honneur de Don Juan, cette obscénité giratoire. Incommensurablement ébahi, ce dernier considère la saltation des grosses asthmatiques, gêné et aussi aveuglé par le trop de lumière. Il essaye de sourire, fait un pas en avant et deux en arrière. Il titube un peu. Les fesses des matrones le menacent. Il a conscience du danger. Son regard cherche la sortie. Mais les dames ont prévenu ce mouvement et, rompant leur danse, se ruent sur le client, l'orchestron cessant net. On entend glapir :

AURORA, DIANA, VENUSKA. – Reste, chéri !... On est de belles poules !... Tu t'amuseras bien !... On sera gentilles !...

Don Juan se débat, alarmé. Son fausset domine le tumulte.

DON JUAN. – Lâchez... Vous avez tort, Mesdames... Je vais vous le dire, je ne suis pas venu pour ce que vous pensez ! Ce n'était pas ici que je devais être. Me lâchez-vous ? Je ne suis pas un client, moi ! Ai-je la tête d'un client ?... (*Il s'est libéré*). Vous ne pouvez comprendre... Je viens du bal. Je voulais rire... » (pp. 10-12)

C'est « la Beauté », Olympia, immobile derrière son comptoir qui retiendra son attention et pourtant :

« DON JUAN. – Madame Olympia de l'Olympe, point de sot préambule. Je suis Don Juan, soi-même, en dépit de si médiocre temps. Vous tiendrai-je un galant ramage ? Vous êtes jolie comme l'amour mais vous n'êtes pas l'amour et, partant, je ne vous aimerai... Toutefois, je le pratiquerai avec vous, bien que sans envie, à seule fin d'édifier ces dadais... » (p. 26)

Encore, cette expérience amoureuse ne provoquera-t-elle qu'amertume et désespoir pour Don Juan. Le petit Homme vert, à la fin de la pièce, lui révèle ce qui l'attend, tandis que triomphe la femme :

<sup>25</sup> Voir BRUNEL P. (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999.

« DON JUAN, *averti*. – Montrez-moi votre figure ?

LE PETIT HOMME VERT. – Vous me ressemblerez demain !...

Il arrache le mouchoir qui cache sa face : une surface grise et spongieuse, percée d'yeux chassieux, sans nez, et la bouche devenue une plaie saignante. Don Juan pousse un cri d'effroi.

DON JUAN. – Hein ?... C'est un masque, ça ?

LE PETIT HOMME VERT. – C'est ma figure, ça !

DON JUAN, *égaré*. – Mais... vous n'en avez plus ! Au secours ?...

Il s'élançait, éperdu, et renverse le petit Homme vert qui crie dans l'aigu, comme un singe furieux. Tout s'éteint. Et se rallume. On est dans la rue, comme au début, devant la vitrine du bar, dont les lettres BABYLONE titubent dans l'espace faiblement éclairé qui surmonte le rideau hermétiquement fermé à mi-hauteur de la scène. [...] [A]u-dessus du rideau, dans la pénombre ocrée, paraît, telle la Méduse, la tête macabre d'Olympia, qui regarde le combat. Elle crie aussi, mais on n'entend rien » (pp. 84-85).

La démythification passe aussi par la multiplication des « Don Juan's » au deuxième acte.

Toutefois, Jacqueline Blancart-Cassou est moins affirmative que d'autres lorsqu'il s'agit de déclarer que Don Juan ne défie ni ciel ni enfer<sup>26</sup>. Elle estime au contraire que le terme « luxure » que Ghelderode emploie à propos de son personnage fait bien de celui-ci un pécheur, proche de Saint Antoine, constamment tenté par des démons qui se révèlent telles après le péché.

Quant à la statue de pierre du Commandeur, elle serait évoquée par le petit Homme vert qui traverse la scène à plusieurs reprises, sans que Don Juan fasse attention à la menace qu'il représente, avant le duel final à l'issue duquel il lui annoncera son terrible destin, accomplissant de manière sinistre la prophétie initiale du Bonimenteur : « On paye en sortant, on paye l'illusion qui n'a pas de prix » (pp. 9-10).

Michel Lisse relève aussi le pitoyable appel de Don Juan aux enfers au troisième acte :

« DON JUAN. – Las des vallées larmoyantes, des palais tournants et de cimetières pleins de belles filles sur le dos, Don Juan quitte la vie, cette vie, oh, oh, oh... Il ne meurt pas entendez-moi bien ; il va aux enfers. Ce n'est pas loin... Démons, manifestez-vous ! (*Des coups sont frappés dans le mur. Don Juan sursaute.*) Quoi ? Les enfers m'entendent ?

VOIX D'OLYMPIA. – Don Juan ?

DON JUAN. – Présent ! Allô ? les enfers ? » (p. 67)

## 5.2. Les personnages

Comme souvent chez Ghelderode, les personnages relèvent du « grotesque », comme l'a bien remarqué Michel Otten : « Structure contrastée qui allie brutalement les éléments les plus dissemblables : le comique et le tragique, le vulgaire et le sublime, le réel et le surnaturel, le quotidien et le fantastique, voire la vie et la mort » (p. 196). C'est cet angle qui va être le fil conducteur.

### ○ Don Juan

« Piteux gentilhomme ! » (p. 9), comme le dit le Bonimenteur, dès l'abord, Don Juan n'est pas à la hauteur du héros dont il a pris la défroque pour le carnaval :

<sup>26</sup> BLANCART-CASSOU J., « Ghelderode », in *Dictionnaire de Don Juan, op. cit.*, pp. 435-439.

« DON JUAN. – Je lui ressemble hélas ! et sans que je le veuille... Un héros de théâtre, de roman...

VENUSKA. – De cinéma aussi ?

DON JUAN. – Le plus universel, le plus captivant des héros, Mesdames !...

DIANA. – Lagardère ?...

DON JUAN, *après un silence*. – Don Juan ! » (p. 15)

C'est un personnage masqué, en quête de sa propre identité, qui se parle constamment à lui-même à travers des monologues :

« DON JUAN. – Don Juan ? C'est moi... Est-ce moi ? De tels noms sont inscrits sur des tombeaux, dans des poèmes... (*Le silence. Et de nouveau, la voix comme expirante* : "Don Juan ?") Si je suis Don Juan, je ne puis répondre à cette imploration. Don Juan se détourne-t-il à l'appel d'une femme ? Et si je ne suis pas Don Juan, je tromperais grossièrement cette femme en répondant à sa voix. Comment savoir ce que je suis, ce que je ne suis pas ? (Il reprend sa marche mais reste oppressé.) J'ai du chagrin, beaucoup. Inutile de l'exprimer. Personne n'est ici pour m'écouter. Mais quel chagrin que le mien, quel... » (p. 54)

### ○ Olympia

C'est la « Beauté », que vénère Don Juan, Madame Olympia, la patronne du Babylone, placée sous les auspices de Baudelaire. Personnage double : le mannequin derrière le comptoir, belle image de ce que fut la véritable patronne autrefois, et celle-ci, bien réelle. Ce personnage doit beaucoup au conte d'Hoffman, *L'homme au sable* où le héros tombe amoureux d'une femme qu'il a aperçue derrière une fenêtre et qui se révèle, pour son malheur, une figure de cire animée par Coppélius, le sinistre homme au sable.

Quand la marionnette est cassée, la vraie Olympia apparaît :

« Quelqu'un se tient dans l'encadrement de la porte de service : Olympia, la capiteuse apparition qu'on a entrevue, à la chevelure d'un roux flamboyant, aux yeux brûlants, moulée dans un peignoir mauve. Dans l'éclairage brutal, elle se révèle toutefois squelettique ; et une écharpe de gaze couvre sa face, s'enroule au cou, ne découvrant que le regard. La créature est haletante. Elle avance. Son équilibre est incertain. Elle semble sortie d'un musée forain. Sa marche est celle d'un automate. Elle fait peur à Don Juan qui recule, aphone » (p. 74).

Et, après la mort d'Olympia, il n'est pas au bout de ses surprises :

« Elle semble morte, aussi peu humaine d'aspect que le mannequin démantibulé qui gît tout près. Les voiles se sont dénoués, découvrant le visage : masque cadavérique, raviné, replâtré, mais dont la lividité est couverte de taches violettes. La bouche est un trou noir. Les yeux, dans un cerne profond restent vitreux et coulants. Et la gorge dégagée est un cou de vieil oiseau de proie déplumé. Celle que Don Juan contemple, avec stupeur, dans l'éclairage impitoyable, c'est une septuagénaire que la mort vient de casser net ; à qui la mort a posé son propre masque sur le visage. Don Juan veut ramener les voiles sur ce masque et, comble d'horreur, la chevelure flamboyante d'Olympia roule sur le sol. Et la perruque tombée, il voit que la femme a le crâne chauve » (pp. 80-81).

### ○ Les « Don Juan's »

D'autres personnages sont des copies de Don Juan : Beni-Bouftout, Hanski, Pamphile et Théodore.

Ils apparaissent au premier acte : Beni-Bouftout « *nègre puissant en chandail rouge et chapeau melon gris* » (p. 12) qui trépigne, parle tantôt « petit nègre », tantôt anglais, tantôt un français châtié.

Théodore est un « *sexagénaire poli et propre, en gibus, et nanti d'un faux nez de carton. Des lunettes noires cachent ses yeux. Il avance, la canne tâtilleuse, et, de sa main libre, caresse les seins des femmes qui l'entourent* » (p. 18).

Hanski est « *brun, en bois, hermétique, ivre à la manière anglaise [...] Il est coiffé d'une casquette d'officier de marine et vêtu de bleu foncé. C'est un muet aux étranges mimiques* » (p. 22).

Pamphile est « *bedonnant et courtaud, un cornet acoustique à l'oreille* » (p. 13).

On les retrouve au début du deuxième acte : « *Entre Beni-Bouftout hilare, costumé en berger style Florian, craquant dans ses habits de taffetas lilas, le mollet cambré, des rubans de couleur à son chapeau rond* » (p. 41) ; « *Quelqu'un entre, un homme recouvert d'une armure complète, la visière du casque empanaché baissée* » (p. 43) : il s'agit de Théodore. Quant à Pamphile et Hanski, ils sont costumés en mousquetaires du Roy.

À la fin, ils reviendront une nouvelle fois : « *On reconnaît Beni-Bouftout, Pamphile, Théodore et Hanski, qui ont quitté leurs costumes de carnaval et ne sont plus que de quelconques individus, ayant perdu tout caractère : en effet, le nègre a un visage blanc comme tout le monde, le sourd ne tient plus de cornet acoustique, l'aveugle s'est délivré de ses verres et de sa canne, le muet n'est plus un mime et parlera quand il faudra* » (pp. 69-70).

Comme on le remarque, qu'il s'agisse de Don Juan, d'Olympia, des Don Juan's ou encore du petit Homme vert (cf. *supra*), chacun cache son vrai visage sous des masques successifs que le seul carnaval ne suffit pas à expliquer.

Au début, le Bonimenteur disait : « Masqué tu es vrai. » Mais de quelles vérités s'agit-il donc ?

### 5.3. Le jeu carnavalesque

Mikhaïl Bakhtine, dans ses ouvrages sur Rabelais et Dostoïevski, a développé une réflexion sur la tradition carnavalesque. Pour lui, l'univers carnavalesque a pour but de montrer le côté factice de la vie sociale et de le dénoncer en s'en moquant.

Le fait que nous sommes en plein carnaval est rappelé tout au long de la pièce : « C'est carnaval et c'est l'heure des méprises » (p. 10), Théodore est doté d'un nez en carton (p. 18) ; « *Rumeur du carnaval. Des rires dans la rue. Un nuage de confetti enveloppe Don Juan. Un masque couvert d'une grosse tête de dogue saute dans le bar, bouscule Don Juan et ressort parmi les glapissements et les mirlitons...* » (p. 66) ; « *On reconnaît Beni-Bouftout, Pamphile, Théodore et Hanski qui ont quitté leurs costumes de carnaval* » (p. 69) ; etc.

À l'instar de Michel Lisse, nous ne pouvons que constater les effets d'ambiguïté qui se créent sans cesse dans la pièce : le carnaval est-il fini quand le Bonimenteur l'annonce ? Que signifie cette fin ?...

### 5.4. Le style

Ce qui définit particulièrement cette pièce, c'est le mélange des styles, caractéristique de l'expressionnisme tel que le pratique Ghelderode au début de sa carrière d'auteur dramatique.

L'exemple le plus frappant est certainement à trouver dans les différentes interventions de Beni-Bouftout qui parle français, petit nègre, un mélange de tout...

## 6. Les séquences de cours

La lecture de la pièce de Ghelderode *ex abrupto* risque d'être difficile, même au 3<sup>e</sup> degré, dans la mesure où sa compréhension demande des connaissances préalables : notamment sur le mythe de Don Juan et sur les mouvements d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle.

L'idéal serait que ces savoirs aient pu être mis en place précédemment :

→ par un travail sur les versions plus « classiques » du mythe<sup>27</sup> ;

→ par l'étude du surréalisme.

### Mise en situation :

L'encyclopédie Wikipedia consacre une page à Michel de Ghelderode ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_de\\_Ghelderode](http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Ghelderode)). Toutefois, cette notice est fort réduite et les œuvres sont présentées fort succinctement, voire pas du tout.

Afin de compléter la notice, les élèves seront invités à rédiger par groupe un texte informatif qui traitera des questions suivantes :

- *Don Juan*, une pièce d'avant-garde ;
- *Don Juan* ou comment moderniser un mythe ;
- Comment Ghelderode traite ses thèmes traditionnels dans *Don Juan* ;
- Le langage de Ghelderode et *Don Juan*.

### **Savoirs, savoir-faire et compétences à enseigner et à entraîner :**

- Lire le texte théâtral et l'interpréter, avec quelques notions d'analyse théâtrale (y compris les aspects non textuels) ;
- Faire une recherche ;
- Rédiger une synthèse.

### Propositions de parcours :

Après une étude du mythe de Don Juan dans plusieurs œuvres, les élèves liront la pièce de Ghelderode.

Cette lecture devra peut-être être accompagnée par le professeur, eu égard à la complexité de la pièce et au fait qu'il n'existe pas de version filmée.

La lecture de la postface de Michel Lisse par les élèves pourrait leur permettre de compléter les remarques qu'ils auraient faites pendant le travail en classe.

---

<sup>27</sup> Un certain nombre de textes existent en collection scolaire ; on pourra aussi se référer à *Don Juan*, un recueil des plus célèbres Don Juan aux éditions Complexe ; ou au collage d'Apollinaire, *Les trois Don Juan* paru chez Gallimard.

Après la constitution des groupes, le travail de recherche pourra s'appuyer, au choix du professeur :

- ✓ sur des documents cherchés et consultés à la bibliothèque,
- ✓ sur des documents mis à la disposition des élèves par le professeur,
- ✓ sur des dossiers préparés par celui-ci.

**Pour trouver des propositions pour guider le travail de recherche, voir :**

« Pistes didactiques » consécutives aux évaluations externes non certificatives de 4<sup>e</sup> – lecture/production d'écrit de 2013

→ disponible sur le site Enseignement.be de la Fédération Wallonie-Bruxelles : [www.enseignement.be/index.php?page=24760&navi=2029](http://www.enseignement.be/index.php?page=24760&navi=2029).

**Pour aller plus loin :** exploration culturelle

→ Le courant expressionniste en peinture et au cinéma ;

→ James Ensor et les masques : visiter le Mu.Zee et la Maison d'Ensor à Ostende ([www.muzee.be/fr/muzee/p501/la-collection](http://www.muzee.be/fr/muzee/p501/la-collection)) ;

→ Visiter la reconstitution du cabinet de travail de Michel de Ghelderode au Librarium de la Bibliothèque royale à Bruxelles : [www.kbr.be/librarium/parcours/cabinetDonations\\_fr.html](http://www.kbr.be/librarium/parcours/cabinetDonations_fr.html) ;

→ Visiter le Musée-Bibliothèque Michel de Ghelderode à l'Université libre de Bruxelles : <http://bib.ulb.ac.be/fr/bibliotheques/reserve-precieuse/collections/bibliotheque-michel-de-ghelderode/index.html>.

## **7. La documentation**

ARON P., *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre national de la Communauté française/La Lettre volée, 1995.

BECKERS A.-M., *Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1987.

BEYEN R., « Michel de Ghelderode », in Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, *Biographie nationale*, t. 41, Bruxelles, Bruylant, 1979, suppl. t. 13, fasc. 1<sup>er</sup>, col. 330-359.

BLANCART-CASSOU J., « Ghelderode », in *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999.

BRUNEL P. (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999.

GHELDERODE M. de, *Les Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Éther vague, 1992 (1<sup>re</sup> éd. : Paris, L'Arche, 1956).

LISSE M., « Postface », in GHELDERODE M. de, *Don Juan*, Bruxelles, Espace Nord, n° 157, 2017.

QUAGHEBEUR M., *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », n° 150, 1998.

SCHURMANS F., *Michel de Ghelderode. Un tragique de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

WEISGERBER J. (dir.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1991.

**Sur les notions de littérature**, consulter :

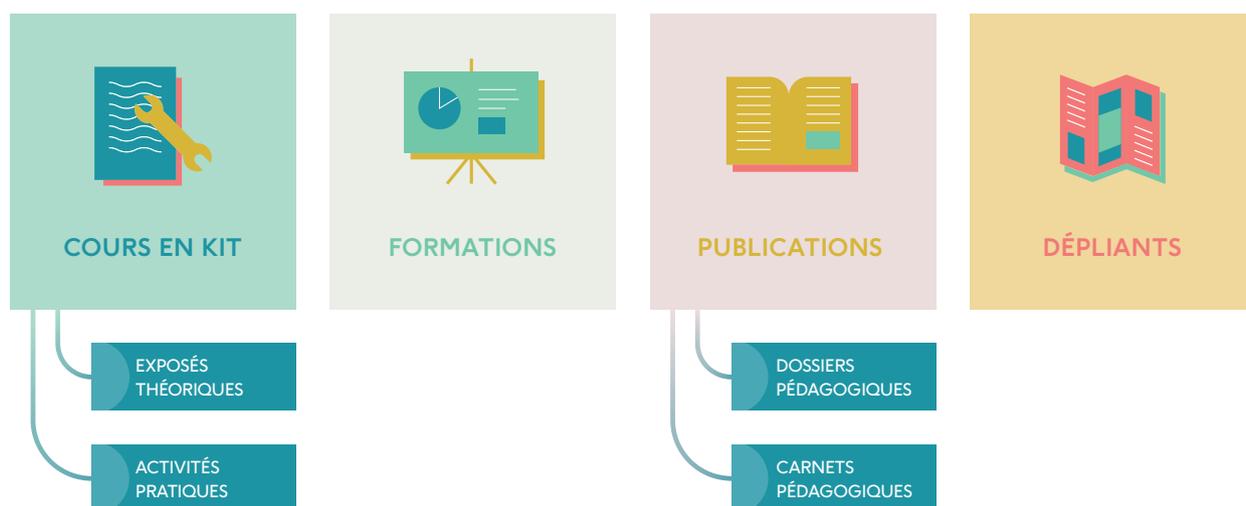
\* ARON P., SAINT-JACQUES D. et VIALA A., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010.

**Sur Michel de Ghelderode**, regarder :

\* « Michel de Ghelderode », film de Luc de Heusch et Jean Raine, dans lequel les réalisateurs donnent la parole à l'auteur (disponible au PointCulture : [http://pointculture.be/album/luc-de-heusch-jean-raine-michel-de-ghelderode\\_484742/](http://pointculture.be/album/luc-de-heusch-jean-raine-michel-de-ghelderode_484742/) (page consultée le 20 octobre 2017).

# Découvrez l'offre didactique de la collection sur l'espace pédagogique du site

[www.espacenord.com](http://www.espacenord.com) !



Des outils téléchargeables **gratuitement** à destination  
des professeurs de français du secondaire.