

Françoise Bombard

Membre de l'Académie Giraudoux

Jeux et enjeux dans *Le Cocu magnifique* de Crommelynck

Parmi les auteurs dramatiques belges francophones, Crommelynck est sans doute celui dont les œuvres ont le plus attiré l'attention de grands metteurs en scène du passé : on doit la création française et le succès du *Cocu magnifique* à Lugné-Poe dans ces années 20 où triomphaient le théâtre psychologique, le drame bourgeois d'un Bernstein. Cette œuvre surprend, moins par son thème – le cocuage, ressort de tant d'œuvres comiques ou tragiques – que par la façon peu commune de l'aborder. En effet, les données du jeu semblent pipées puisque le protagoniste, Bruno, se pense cocu puis cède au désir de l'être vraiment pour échapper au doute. Cela le conduit à des paroles et à des actes qui mettent en jeu sa raison et sa relation aux autres. Mais dans *Le Cocu magnifique*, le statut du jeu est plurivoque. S'il est attesté dans la diégèse, il a aussi partie liée avec la dramaturgie. Nous verrons comment Crommelynck se joue de la mimésis, tant en ce qui concerne le décor que la notion même de personnage. Par ailleurs, nous étudierons, sur le plan esthétique, la manière dont les jeux intertextuels inscrivent la pièce dans une tradition poétique et théâtrale ou la subvertissent, et la façon dont le dramaturge joue des registres et bouscule les catégories esthétiques.

■ Françoise Bombard – agrégée honoraire, docteur ès Lettres, chercheuse indépendante. Adresse de correspondance : 357 Grande Rue 01270 Coligny (France); e-mail : francoise.bombard.sternli@orange.fr

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0007-1974-2441>

1. Enjeux dramaturgiques

1.1. Décor et action

La didascalie liminaire de la pièce semble indiquer un rapport simple à la mimésis, ce que l'étude du décor, de l'action et des personnages nous permettra de confirmer ou d'infirmier.

« *L'intérieur d'un ancien moulin à eau transformé en maison d'habitation [...]* ». Le cousin Pétrus le reconnaît mal : « Je ne retrouve rien, que la galerie. On hissait les sacs par cette fenêtre. Là, c'était le grenier, vaste, d'où la farine coulait par toutes les fissures » (C, p. 42)¹. La galerie va permettre tous les jeux dramatiques entre le haut et le bas, le visible et l'invisible – la chambre de Stella où Bruno l'enverra avec Pétrus ; la rivière dans laquelle les femmes la jetteront à l'acte III (C, p. 107). Les couleurs des boiseries et des meubles, le jaune et le vert, sont traditionnellement attribuées aux fous : jolie façon d'inscrire dans le cadre de l'action la « folie » à venir de Bruno.

L'action est tout entière gouvernée par le développement d'une monomanie et déborde le cadre réaliste par « l'outrance des situations » (Emond, 1987, p. 122). L'habitabilité de Crommelynck tient à tout un « réseau d'annonces et d'échos ». Dans le monologue de Stella, la plante et l'oiseau dont elle s'occupe donnent, comme l'écrit Jean-Pol Cruyenaere « le motif de la captivité et de l'évasion », préfigurant la séquestration que lui imposera Bruno et le rapt par le bouvier au dénouement : il s'agit d'« une mise en abyme anticipatrice » (1987, p. 40). Dès le début de la pièce apparaît la propension de Bruno à se dédoubler : à son retour de la ville, il se présente comme un autre, Crommelynck jouant le jeu dans les didascalies : « [...] *un homme jeune [...]* s'arrête à la fenêtre », « *un homme* ». Son comportement est étrange : « *Il regarde prudemment dans la maison* » (C, p. 30), « *L'homme, regardant dans la maison : Le mari n'est pas là ?* » (C, p. 31). Ce jeu permis par la complicité amoureuse annonce les dédoublements à venir.

La succession des personnages masculins amoureux ou non de Stella accompagne la progression de la pulsion destructrice de Bruno qui joue avec le feu – le désir des autres hommes. Follement épris, il célèbre le corps désirable de sa femme et l'offre aux regards du Bourgmestre et du cousin Pétrus : « Elle a plus de sveltesse qu'un cygne », « C'est une fée danseuse ! » (C, p. 36). Dictant à Estrugo les proclamations pour le Bourgmestre, il s'interrompt pour vanter le corps de l'aimée et prend à témoin l'édile : « Lorsqu'elle fit la révérence [...] avez-vous remarqué qu'elle ressemblait à une biche qui s'agenouille ? » (C, p. 37), provoquant le rire puis l'ahurissement de son interlocuteur. Le motif du regard joue avec le désir : « Dites, à présent, ne sont-elles pas – ces jambes – d'un élan incomparable ? [...] Puis quel jet merveilleux de force et de douceur dans la ligne qui se courbe sur le mollet, s'étire miraculeusement au jarret. Là s'est arrêté votre regard ». Cette formulation ambiguë invite à imaginer : « [...] elle s'infléchit [...] pour dessiner la croupe suspendue, ah ! ah !

1. Pour les citations de la pièce, nous opterons pour (C, page).

Vous comprenez ? » (C, p. 38-39). Les deux tirades suivantes mêlent poésie et érotisme, laissant le Bourgmestre pantois.

Les premiers échanges avec Pétrus reprennent le motif du regard (répétition de « Tu la verras »). Très vite s'installe une situation trouble : « BRUNO, *brusquement* : Eh bien, Pétrus, parle-moi d'elle ! ai-je menti ? PÉTRUS : Stella est très belle... BRUNO *s'exaltant* : Et preste, et fringante, et légère ! ... » (C, p. 44). Les injonctions à Stella et à son cousin glissent peu à peu vers l'invitation au voyeurisme, à partir de la révérence et de l'aparté au cousin « (Pétrus, contemple-la) ». Bruno poursuit :

Stella [...] montre-lui ta jambe ! [...] Je t'en supplie, lève un peu ta jupe ! [...] Je veux qu'il sache combien tu es belle ! Lève un peu ta jupe, mignonne, lève-la. [...] Admire, admire, Pétrus ! N'est-ce pas une corne d'abondance, la pousse d'un lis, la pureté des amphores ! (Connais ma chance !) [...] Ah ! ah ! ah ! Pétrus, qu'en dis-tu ?

Pétrus s'en tient à quelques phrases brèves : « Tu l'aimes, mon fils », et « *sans rire* : Tu l'aimes, Bruno » (C, p. 43-45).

Après que Stella a baissé sa jupe, la scène prend une tournure dérangeante pour Stella et Pétrus comme pour le spectateur devenu voyeur. On ne saurait saisir la progression de l'inévitable, à savoir l'éveil de la jalousie chez Bruno, et la violence croissante des actes comme des paroles sans citer cette séquence :

Enfiévré, il ouvre le corsage de la jeune femme.

STELLA, *effarouchée* : Oh ! mon ami !

BRUNO : Ton sein, ton petit sein comme une perle gonflée.

STELLA : Non !

PÉTRUS, *vivement* : Bruno, tu l'aimes trop.

BRUNO, *impétueux* : Je vous aime tous les deux ! Qu'il dise s'il a vu sur les plages torrides un coquillage plus flatteur au regard et d'un dessin plus choisi ! Ton sein, ton petit sein sans péché, ton petit sein, si vite ému. *Il découvre le sein de Stella. Elle se cache le visage dans son bras replié. Bruno bondit vers Pétrus, exultant. Ai-je menti ? Ai-je exagéré seulement d'un souffle... Parle, réponds-moi... mais regarde surtout, regarde...*

STELLA, *plaintive et tendre murmure* : Mon ami...

Silence profond.

Pétrus évidemment regarde. Et les yeux de Bruno ne quittent plus le visage impassible de son cousin. Et tout à coup, sans raison apparente, il envoie à Pétrus un soufflet formidable. Trois cris.

Stella s'écroule dans un fauteuil, mi-évanouie.

Pétrus n'a pas le temps de reprendre ses esprits que Bruno, se collant contre lui, l'embrasse étroitement, le paralysant.

BRUNO, *haletant* : Pétrus, de grâce, ne rends pas coup pour coup ! ... que nous arrive-t-il ? Ne nous battons pas comme des bêtes ! [...]

PÉTRUS, *immobile, furieux* : Fou ! Fou !

BRUNO, *sans desserrer son étreinte* : Pardonne-moi ; j'ai cru voir une flamme brûler dans ton regard !... [...] pourquoi ai-je senti cette brûlure ? Pétrus, ta chambre est prête, là-haut. Consens à demeurer avec nous, par pitié...

PÉTRUS, *dompté* : Soit. Laisse-moi... Un autre que toi je le tuerais. (C, p. 45-46)

Les didascalies soulignent la frénésie irrépressible de Bruno dans la provocation verbale (motif du regard) et physique (le soufflet) et le sang-froid de Pétrus qui, par contraste, fait ressortir l'égarément de Bruno. Le « cataclysme » (Renier, 1985, p. 77) se déchaîne dans les scènes suivantes : Bruno fait chasser Pétrus qui lui accorde son pardon (C, p. 50-51), mais à l'acte II il l'envoie chercher (C, p. 71). Il lui offrira Stella : « [...] je serai délivré du doute qui m'étreint. Cocu, j'agirai en cocu » (C, p. 74). Il ne peut s'empêcher de rappeler la scène initiale : « Ce jour-là, ce jour-là, Pétrus, tandis que tu regardais Stella, de mon consentement, tes yeux ressemblaient à deux tisons ». Le motif igné trouve matière à s'alimenter, comme le feu destructeur de la jalousie : « Depuis, la jalousie m'a tordu, grillé, lacéré » (C, p. 76). L'offre de Stella ne l'éteint pas :

BRUNO : Pétrus, fournis-moi la certitude salvatrice !

PÉTRUS, *ahuri* : Hein ? BRUNO [...] Prends Stella que le diable étrille ! Prends-la ; je te la donne toute chaude. Mène-la à sa chambre, entends-tu ? Elle t'accompagnera, elle est à point... Montez ensemble, enfermez-vous, tortionnaires ! Que des étincelles vous sortent du corps comme de deux cailloux frottés ! Enflammez-vous, que j'en crève ! (C, p. 77)

Ce don de Stella à Pétrus fait d'eux les pièces d'un échiquier où Bruno joue contre lui-même :

PÉTRUS *éclate de rire follement et s'assied, les mains aux côtes* : Ah ! ah ! c'est fameux !... je ne rirai jamais autant qu'il faudrait ! Il est plus fou que fou !

BRUNO, *blême* : Lâche ! Lâche !

PÉTRUS *se dresse, blême aussi* : Bruno !

BRUNO : Poltron !

STELLA, *épouvantée, s'interpose* : Oh ! Pétrus, aie pitié de nous. Il est gravement atteint, tu vois. [...]

BRUNO, *avec un rire insultant* : Il laissera ses galons dans tes mains !

PÉTRUS *s'arrête, menaçant* : Prends garde, Bruno ! [...] Prends garde, Bruno, que je ne te prenne au mot ! [...]

BRUNO : Tu n'oses, capitaine !

PÉTRUS, *avec une énergie froide* : Viens, Stella !

BRUNO *crie de joie* : Ah !

PÉTRUS : Soit donc cocu qui veut l'être ! (C, p. 77-78)

La clôture de cette séquence est à la fois bouffonne et tragique : « PÉTRUS, *entrant dans la chambre* : Viens, Stella, il en sera selon ses vœux ! STELLA : Bruno, je suis la plus malheureuse de toutes ! BRUNO : Va, bonne petite putain ! *La porte est refermée* » (C, p. 78-79). La relation de Bruno à Stella devient celle d'un proxénète à une prostituée². Or ce jeu dévoyé a pour enjeu de dissiper le doute : « Un mari doit être cocu, inévitablement, et je veux l'être. [...] Le ridicule et la souffrance naissent de l'ignorance et du doute » (C, p. 73). La dévastation du protagoniste a pour corollaire une interrogation sur l'existence des autres personnages : « Y a-t-il, en définitive, plusieurs personnages ou, autrement dit, Bruno ne serait-il pas en train de fabriquer, de fabriquer autour de lui les ectoplasmes de sa jalousie ? » (Cruyenaere, 1987, p. 34).

1.2. Jeu de doubles

La mise en cause de la notion de personnage tient à tout un jeu de doubles. Au début de la pièce se présentent le bouvier puis le comte, doubles socialement inverses : le premier vient demander une lettre d'amour pour Stella qu'il aime et qu'il est près d'enlever (C, p. 40-41), le second rappelle le désir qu'il éprouvait lorsqu'il la voyait enfant, l'un et l'autre cherchant à s'emparer d'elle. Ils sont rabroués (C, p. 26-27 ; 30). Le tonnelier à son tour sollicite une lettre d'amour pour Stella (C, p. 66-67). L'art de la variation nous permet de voir l'évolution de Bruno et le jeu complexe auquel il se livre. La séquence de la lettre pour le bouvier est brève, mais nous avons la dictée en acte et en paroles pour le second amoureux, Bruno s'exaltant de plus en plus au point de menacer de tuer la « perfide », effrayant le jeune homme. Le « cocu magnifique » est celui dont la munificence va jusque'à offrir sa femme à tous les gars du village. Or

cette relation perverse aux autres hommes le [vide] de sa propre substance et [le rend] oublieux de son propre désir [...] pour être transformé par sa monomanie en un pur réceptacle des pulsions d'autrui. Sorte de dédoublement inouï, où l'autre vient se superposer au je jusqu'à l'écraser, voire l'effacer [...] : « te voilà dépouillé, séché, cassé, comme si tu étais le héros de toutes leurs prouesses », dit Estrugo à Bruno (C, p. 88) [...] comme si [...] sa spécificité de cocu magnifique était de servir de relais à un désir qui n'est pas le sien, de l'épouser par le langage, de s'y identifier. (Emond, 1987, p. 142)

Parmi les doubles, Pétrus et le bouvier sont les seuls à être perçus comme rivaux. Le premier, tout à l'inverse de Bruno homme de langage mais aussi de violence verbale et physique, est réservé et maître de lui. Le second ponctue de ses interventions la pièce, refusant de partager Stella (C, p. 111) et l'enveloppant de sa huppelande au sortir de la rivière où l'ont jetée les mégères (C, p. 109). Il est bien « l'Autre, Lui, le Seul » (C, p. 88), « [...] l'amant véritable que Bruno est incapable de reconnaître, parce qu'il en cherche un autre, inconsistant et tout à fait imaginaire » (Cruyenaere, 1987, p. 34).

2. Cf « BRUNO : Pourquoi tardes-tu, monstre ? Je t'appelle, prostituée ! » (C, p. 58).

Il est un autre double, invention de génie de Crommelynck : Estrugo. Scribe, il est « le bon, le fidèle Estrugo » (C, p. 34), le confident. Mais la relation se dégrade : le voilà « faux frère, infernal menteur » (C, p. 57), bouc émissaire : « Ah ! Estrugo, traître ! C'est toujours toi qui me déchires ! » (C, p. 82). Ce personnage taciturne est un double : « [...] il n'est pas bavard, ah, non ! Il le suit partout comme son ombre. Bruno ne l'aperçoit pas à ses côtés », dit la nourrice (C, p. 98). Il est un miroir par la « délégation de parole » (Emond, 1987, p. 138-143) : « *Estrugo n'a pas le temps de répondre, jamais* » (C, p. 48), « *Bruno répond pour lui* » (C, p. 55). Mais c'est un miroir déformant : « Si tu n'avoues pas, tu reconnais, du moins, qu'on peut douter d'elle. De tout ? De tout, mais pas de Stella » (C, p. 48). Paul Emond souligne l'importance du personnage :

Il fallait donc, face à Bruno, un mur lisse, un miroir où chacune des paroles de Bruno, chacune de ses fabulations, viendrait ricocher pour lui être renvoyée, plus âpre et plus vive et pour que, la reprenant au bond, il la retravaille et la remodèle avec plus de violence et d'extravagance encore. (1987, p. 136)

1.3. Jeux de masques

Le jeu avec les masques est une des réponses au doute qui étreint Bruno. À l'acte II, le masque est un jeu sur l'être. Bruno enlaidit Stella : elle est « *vêtue d'une mante noire à capuchon rabattu et le visage couvert d'un grotesque masque de carton* » (C, p. 58). Le masque est l'image supposée de son âme dans la logique folle de Bruno. Pour Jeanine Moulin, « ce masque grossièrement barbouillé symbolise plutôt la laideur morale du protagoniste » (1978, p. 79). À l'acte III, il s'agit de la mascarade de la nuit de la saint Géraud : « BRUNO : Tu ne manqueras pas de distractions ce soir. Il y aura des cortèges, des masques et du mirliton. [...] STELLA [à la nourrice] : Les arbres de la place vont s'illuminer. Les gens ont mêlé aux branches des guirlandes de lumi-gnons » (C, p. 97-98).

Le masque est un jeu pervers sur l'identité même de Bruno – mari jaloux et amant venu pour séduire sa belle par son déguisement physique et vocal. Bruno chante « *en fausset* »³ (C, p. 101), « *de sa voix de mirliton* »⁴ (C, p. 104). Le dédoublement « atteint [...] son paroxysme le plus bouffon lorsque Bruno décide de se cocufier lui-même, de devenir l'autre “en acte”, de se déguiser pour coucher avec sa propre femme » (Emond, 1987, p. 142). L'enjeu de cette mascarade est de dénoncer le jeu (supposé) de Stella : « BRUNO : Estrugo [...] Dans un moment je te prouverai qu'elle nous trompe pour son compte... » (C, p. 97). À seule fin d'avoir la preuve d'être « cocu autant qu'on peut l'être » (C, p. 106).

La complexité des relations interpersonnelles met en cause la notion de mimèsis.

3. Voix utilisant uniquement les résonances de tête dans l'aigu, attribuée traditionnellement à des rôles comiques.

4. Le mirliton est un petit instrument de musique (tube entaillé) dans lequel le souffle fait vibrer une membrane afin de modifier la voix qui parle ou qui chante.

2. Enjeux esthétiques

Les jeux sur le langage, sur l'intertextualité et sur les tonalités nous permettront de cerner les options esthétiques de Crommelynck.

2.1. Jeux sur le langage

Lors du duo d'amour de l'acte I, l'ivresse verbale est inséparable de l'enivrement érotique : « Le langage se met à flamboyer, à s'exalter en de superbes néologismes : Crommelynck ici s'apparente souvent au Michaux du *Grand combat*, et à ces autres inventeurs de mots que la littérature belge produit volontiers » (Emond, 1987, p. 129).

Les néologismes se construisent par une déformation sonore qui privilégie la douceur du son [u] : « Stelloû-oûm », puis par des échos : « Stelloû-oûm », « le No-oo à m'-a-m' », « Stella, *pâmée* : Nô-ô-ô-ô ! ». Les répliques de Stella ne manifestent pas de véritable invention verbale : elles se limitent à un jeu d'écho puéril (« No » de Bruno), à des onomatopées elliptiques (occultant presque le sens : « à m'-a-m' » pour à moi), à des mots tronqués : « Core, core » (pour encore) : femme enfant, reflet de l'aimé... « STELLA, *pâmée* : Nô-ô-ô-ô ! » (C, p. 31). La déformation finale de « baisies » (pour baisers) tient à tout le jeu phonétique sur les voyelles : le [ie] de Stella répond à celui de Bruno (Stradivarie). Par variation sur [s, a, ie] : Stradivarie / Scanavige, le violon est le corps de Stella dont il « joue » en artiste virtuose (image érotique) et la déformation de Scandinavie s'inscrit dans un réseau sémantique : « fraîche », « l'aurore boréale » et phonétique (jeu / [a] ouvert et [i] fermé).

Ce duo comporte aussi des néologismes par substantivation d'un verbe conjugué : « des l'aime et des l'adore », « le coin des dorme » (yeux ?) ; des jeux grammaticaux : verbe à l'infinitif suivant le pronom sujet : « Je boire la fraîche » coordonné à une construction correcte (« et dire merci ») ; accord de l'adjectif au féminin pluriel appelé par la terminaison en [ie] : « des baisies longues ». La fantaisie gagne les constructions syntaxiques : « que tu me l'as fait des tristes » ; au lieu de l'adjectif possessif, une expression à la 3^e personne met l'accent sur « lui » : « dans le cœur de lui », « plein moisque ». Les mots s'appellent, tissent des réseaux sonores et sémantiques : colombe (oiseau de Vénus) avec la même suffixation en [ie], ce qui entraîne par glissement le mot Amérique et par ricochet ramène à [Christophe] Colomb et au nouveau continent, métaphore du corps de Stella : « Ô Colombie ! trois fois Amérique ! la nouve découverte ! » (C, p. 31). Tout cela est porté par un jeu sonore vocalique qui mêle au [i] les [o, om, ou] en écho aux premiers mots échangés par les jeunes époux. « Verse tes ciels [...] la Stoilée » (C, p. 31) est la seconde variation sur le nom de l'aimée par suppression du [é] initial d'étoilée. L'invention verbale témoigne d'un « moment de grâce [...] où le lyrisme élargit ses métaphores aux dimensions du monde ou du cosmos » (Emond, 1987, p. 130.) Le chant amoureux devient acte jubilatoire.

On trouve à l'acte II une pâle répétition de ces jeux de langage. Lorsque Bruno permet à Stella d'ôter son masque et qu'il la découvre « *charmante et désolée* »

(C, p. 62), il s'enflamme à nouveau et le langage avec lui. Les images de douceur l'incluant lui-même sont associées par des sonorités liquides, la vibrante [r], les voyelles ouvertes ([a], [è]) : « Ma colombe, lampe fragile, fleur de neige ! ... Voici que mon cœur est sous ton regard comme un petit oiseau sous l'aile de sa mère ! » (C, p. 62). Les images et les deux alexandrins blancs le révèlent à nouveau poète. Il retrouve l'enchantement : « Ah ! Stelloû-oûm ! charme les serpents ! Fais les boas apprivoisés à l'entour de moi, l'endormir viendra !... [...] Pleuve ! pleuve tes étoiles, la Cielée, jusqu'au matin ! » (C, p. 63). Les morsures de la jalousie ne peuvent être apaisées que par la charmeuse – on notera l'incohérence de l'esprit de Bruno qui a vu en elle une fille d'Ève et « du serpent maudit » dont il fallait se défier (C, p. 58). L'image des pluies d'étoiles est remotivée par son association au nom de l'aimée dans une vision cosmique. Et Stella de faire écho comme au premier acte avec le langage puéril de la femme-enfant : « Ah ! oui ! L'en a des bottes de sept lieues, l'Enfui, pour revenir s'tiédier le cœur froid de la St'aimée » (C, p. 63).

Délire verbal et délire amoureux encore : les tirades de Bruno qui vantent au bourgmestre la ligne fascinante du corps de Stella s'enroulent en de longues phrases (C, p. 38-39), les arabesques qui épousent le corps de Stella rappellent les volutes de l'Art nouveau (si présent en Belgique) : « C'est un caducée, un thyrses, une torsade de vif albâtre » (C, p. 68).

2.2. Réminiscences et pastiches poétiques

Les images de la ballade tout comme sa composition sont une réminiscence, voire un pastiche. Comme nombre de poèmes symbolistes, la ballade composée par Bruno (C, p. 101-105) est hétérométrique : l'octosyllabe est le plus fréquent, s'y ajoutent le décasyllabe, le vers de quatre syllabes, quelques alexandrins et des vers impairs chers à Verlaine. Dans le système des rimes, complexe, on retrouve des formes privilégiées par Jean Moréas dans « Le Rhin » (1907) (dans Maynial, 1935, p. 442-444), par Verhaeren, qu'admirait profondément Crommelynck, dans « À la gloire du vent » (1907) (Maynial, 1935, p. 466-470) ou encore par Van Lerberghe (1904) (« Ma sœur la pluie », « Quand vient le soir » (Maynial, 1935, p. 478-480)). De nombreuses métaphores font écho à l'univers des symbolistes, non sans moquerie :

Voici venir le soir fourré
 Déjà le saule frénétique
 Au long du pré
 Retient la lune élastique
 Entre ses bras !
 – Tu la rendras ! Tu la rendras ! (C, p. 101)

L'allitération en [v], le son [r] récurrent, tout suggère le mystère ; la formulation « Voici venir » rappelle Baudelaire (« Harmonie du soir », *Les Fleurs du mal*) mais dès le second vers, l'arbre si souvent chanté par les romantiques est affublé

d'une épithète inquiétante. La lune, autre élément obligé, subit la dérision du qualificatif « élastique » qui renvoie aux descriptions du corps svelte de Stella par Bruno, ce qui permet de voir dans le couple du saule et de la lune Stella et son amant supposé. Crommelynck s'amuse à parodier ensuite l'écriture symboliste (« étangs pâles » et « yeux d'or ») qu'il avilit aussitôt en évoquant des accouplements.

Les grenouilles, au bord des étangs pâles
Allument leurs yeux d'or
Comme autant d'étoiles
Et célèbrent, en chants discords
Le long temps de leur corps à corps.

Faisons comme elles, tout dort
Hormis l'amour sans voile. (C, p. 101)

Des images éthérées associent la lumière du soir et la fleur consacrée à l'amour :

Tu éclaires comme une rose du crépuscule
Qu'un dernier rayon colora
Son ardeur enclose me brûle !
Heureux qui l'effeuillera. (C, p. 102)

D'autres empruntent à la religion la métaphore du phylactère :

Ta voix se déroule et vole
Ainsi qu'une banderole
Aux lèvres des séraphins,
Sur laquelle tes paroles
Tracent des signes divins. (C, p. 103)

Cette exaltation lyrique, ces images oniriques où un Bachelard reconnaîtrait sans peine une rêverie d'envol (« Tes mains [...] Dans le silence enchanté/ Déploient un vol de mouettes ! » (C, p. 103) sont peu à peu gagnées par l'évocation de la beauté mortifère de Stella :

Je vous vois si blanche en ce soir léger
Que vous avez l'air de neiger
Sur des chrysanthèmes ! (C, p. 104) ;

Ta bouche sombre
Comme le fruit sanglant du mûrier
J'en goûterai dans l'ombre le suc meurtrier ! (C, p. 105).

Les antithèses entre l'obscur (« sombre », « ombre » en rime intérieure) et le clair (« blanche », « neiger ») ne sont-elles pas le signe de la duplicité de Stella ? Et voici que s'exprime un désir mâle brutal à travers les images de fragilité :

Stella, je sens ton cœur à mon cœur uni
S'emplir de battements d'aile.
Je le veux décrocher comme un nid :
Je dresse l'échelle ! (C, p. 104)

2.3. Réminiscences théâtrales, registres

Les couleurs du décor ne sont-elles pas un clin d'œil à Molière ? Au Sganarelle du *Médecin malgré lui* vêtu d'un « habit jaune et vart »⁵ et à la farce de 1660, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*⁶ ? En dépit des premières interprétations du rôle qui ont eu tendance à en faire un barbon, Bruno est « un homme jeune, les cheveux au vent, le col nu », comme le précise la didascalie de son entrée en scène (C, p. 30) : un poète.

La sérénade donnée à Stella est une parodie de la sérénade d'Almaviva dans *Le Barbier de Séville*, et de scènes d'opéra :

*Il fait nuit, clair de lune.
La musique, au dehors, s'est approchée. Au moment où Stella atteint la galerie, deux hommes masqués et déguisés (dont l'un porte une échelle légère), suivis de quatre guitaristes, s'arrêtent devant la maison. [...]
Deux porteurs de torches.
Ils donnent la sérénade à Stella penchée à la fenêtre de l'étage. (C, p. 101)*

Le rapport à Shakespeare semble évident, Crommelynck lui-même le souligne, mais justement pour mieux s'en démarquer : « Le véritable drame de la jalousie, c'est que ce sentiment s'engendre et se développe chez celui qui en est victime en dehors de tout élément extérieur [...] le jaloux porte son tourment corrosif en lui, il est seul à le créer et à le nourrir »⁷. Point besoin de Iago ni de mouchoir pour accuser la femme aimée. Stella a-t-elle la pureté de Desdémone ? L'ambiguïté du personnage l'éloigne de ce modèle. Les didascalies notent un jeu entre sincérité et exagération : « Elle feint une tristesse gamine » (C, p. 20), « Elle feint encore de sangloter, exagérément » (C, p. 23). Jeanine Moulin rapproche Bruno de Léontès, héros du *Conte d'hiver* de Shakespeare, « aimé d'Hermione comme Bruno l'est de Stella et [qui] n'a aucune preuve que Polixénès [soit] l'amant de sa femme. [...] À certains moments il va jusqu'à reconnaître le caractère insensé de son attitude et s'en prend à sa passion [...] il finit par s'amender » (1978, p. 77). À l'inverse de Bruno qui sombre dans la folie.

5. « LUCAS : Un habit jaune et vart ? C'est donc le médecin des paroquets ? » (*Le Médecin malgré lui*, I, 4).

6. Sganarelle soupçonne sa femme qu'il voit contempler un portrait qu'elle a trouvé, celui du jeune amant de la fille de Gorgibus (scène 5).

7. *Comoedia*, 30 août 1941, cité par Moulin (1978), p. 77.

S'agirait-il de refaire *Pelléas et Mélisande* sur le mode tragico-bouffon ? Bruno est à la fois Pelléas et Golaud. La scène du « voyeurisme par délégation » (Emond, 1987, p. 144-145) – Estrugo regardant ce que font Pétrus et Stella dans la chambre pour Bruno qui est en bas – rappelle celle où Golaud met le petit Ynold sur la fenêtre pour épier les deux jeunes gens. Stella, comme Mélisande que Golaud tire par les cheveux (Maeterlinck, 1992, p. 52) cède à la force brutale (C, p. 59). Dans cette scène d'une rare violence où Bruno la repousse à plusieurs reprises, elle s'offre à sa colère : « Mais, de grâce, ne retenez plus votre chère colère, tuez-moi, maintenant ! *Elle tombe à genoux et sanglote sous son masque* » (C, p. 62). Mais à l'épée de Golaud, arme noble, se substitue le fusil, arme triviale. Dès lors, Bruno ne s'inscrit-il pas dans la tradition comique du *miles gloriosus*, du matamore ? Tel un nouveau Don Quichotte, il lutte contre les moulins à vent de ses propres fantasmes : du tragique, on bascule dans la bouffonnerie. À la fin de la séquence de Pétrus et Stella dans la chambre, « *Bruno court décrocher son fusil, sous la galerie. [...] Il donne de la crosse de son fusil contre la porte. [...] Sa fureur se résout en un désespoir tragique [...] Je veux être cocu ? Mais pas autant !* » (C, p. 80-81). Après la mascarade de l'acte III, se croyant « reconnu sous [son] déguisement, [et Stella] se jouant de [lui] [...] *Il décroche son fusil et monte* » (C, p. 108-109). Lorsque le bouvier veut enlever Stella qui lui « *envoie à toute volée un soufflet* », Bruno croit tenir la preuve de son cocuage :

Elle le bat ! Elle m'a battu. C'est lui, c'est lui, c'est donc lui ! *Il braque son fusil sur le bouvier, Stella, follement, se jette au cou de l'homme, lui baise la bouche [...] Elle sort. Bruno s'assied sur l'escalier et pouffe. Ah ! non, non, pas si sot !... C'est encore un de ses tours ! Tu ne m'y prendras plus !* RIDEAU. (C, p. 112)

Peut-on parler d'Expressionnisme ? Jeanine Moulin concède l'adjectif expressionniste, « avec ses intentions d'explosivité » (1978, p. 44). N'est-ce pas « bien plus que cela » comme le suggère Jean Duvignaud : « Crommelynck fait grimacer ses personnages comme Kokochka (*sic*) ses clowns » (1987, p. 10) ? Paul Emond note que « [c]hez Crommelynck comme chez les expressionnistes, c'est la logique d'une force intérieure, pulsionnelle, qui est recherchée, c'est son mécanisme que l'on entend [...] extérioriser dans toute sa violence » (1987, p. 124). D'où le recours « au registre du grotesque, de la farce grinçante » (1987, p. 125). Comme Shakespeare, « Crommelynck fait voisiner [...] des traits burlesques avec des réparties tragiques » (Moulin, 1978, p. 79). Mais Crommelynck va plus loin, pratiquant « l'alliance, dans une seule réplique, de la drôlerie et du pathétique » (Moulin, 1978, p. 79).

En effet, il s'agit de bousculer les catégories esthétiques, comme le souligne Paul Emond :

Plus spécifique encore de ce théâtre, est la façon dont ce grotesque lui-même est brassé dans un torrent de lyrisme qui en déporte les effets. [...] Champion du dire, de l'image, de la formule rhétorique, de la description interminable (quel blason que l'évocation

de la ligne du regard tournoyant sur le corps de Stella !), apprenti sorcier emporté par les flots de la parole dérégulée [...] Le voici donc [...] bouffon sans cesse, dramatique à souhait, lyrique à s'en étourdir. (Emond, 1987, p. 148)

Conclusion

Nous avons vu que les enjeux de la pièce dépassent largement les attentes du spectateur, allant parfois jusqu'à les décevoir. Nous avons montré comment la dramaturgie met en cause la notion même de personnage par le jeu sur les doubles et les masques. Il nous est apparu que les jeux sur le langage, entre lyrisme débridé et invention verbale, sont proches de la poésie moderne et que les réminiscences littéraires et théâtrales traitées de façon irrévérencieuse témoignent d'un goût du pastiche et de la mise à distance. En 1921, Paul Morand écrivait : « il manquait un théâtre déplaisant, au sens de "unpleasant" qu'emploie Shaw. La pièce de Crommelynck comble la lacune » (Moulin, 1978, p. 80). Nous avons affaire à un théâtre de l'outrance qui provoque, qui dérange. Cette pièce a-morale qui mêle tous les registres a-t-elle une chance de trouver son public à notre époque comme au XX^e siècle ?⁸

RÉFÉRENCES

- Crommelynck, F. (1987). *Le Cocu magnifique*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Cruyenaere, J.- P. (1987). *Fernand Crommelynck, Le Cocu magnifique, Tripes d'or. Une œuvre*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Duvignaud, J. (1987). Préface. L'entrée de Crommelynck à Bruxelles. Dans F. Crommelynck, *Le Cocu magnifique* (p. 7-11). Bruxelles : Éditions Labor.
- Emond, P. (1987). Le théâtre selon Crommelynck : forces de la dramatisation et pouvoirs de l'équivoque. Dans F. Crommelynck, *Le Cocu magnifique* (p. 119-150). Bruxelles : Éditions Labor.
- Maeterlinck, M. (1992). *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Molière. (2010). *Sganarelle ou le cocu imaginaire*. Dans *Œuvres complètes*, T. 1. Paris : Gallimard.
- Molière. (2010). *Le Médecin malgré lui*. Dans *Œuvres complètes*, T. 2. Paris : Gallimard.
- Maynial, É. (1935). *Anthologie des poètes du XIX^e siècle*. Paris : Hachette.
- Moulin, J. (1978). *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. Bruxelles : Palais des académies.
- Renier, V. (1985). Es-tu moi ? La question du *Cocu magnifique*. Dans M. Otten (dir.), *Écritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges* (p. 69-78). Bruxelles : Éditions Labor.
- Shakespeare. (1959). *Othello*. Dans *Œuvres complètes*, T. 2. Paris : Gallimard.

8. « Et qu'est-ce donc qui le rend si actuel, si ce n'est cette trouble conjuration du désir, du plaisir, de la jouissance et de l'amertume, de la dérision et du pathétique ? » Duvignaud (1987, p. 8).

RÉSUMÉ : Le personnage principal, Bruno, sans raison ni indice, se pense cocu au point de vouloir l'être vraiment pour échapper au doute. Son égarement produit des paroles et des actes qui mettent en jeu sa raison et sa relation aux autres. Mais dans *Le Cocu magnifique*, le statut du jeu est plurivoque. S'il est attesté dans la diégèse, il a aussi partie liée avec la dramaturgie. Nous verrons comment Crommelynck se joue de la mimésis, en ce qui concerne la notion même de personnage, par les jeux de doubles et de masques. Par ailleurs, sur le plan esthétique, les jeux sur le langage rencontrent les recherches de la poésie moderne ; les jeux intertextuels avec les références poétiques et théâtrales les subvertissent par le pastiche et le dramaturge, jouant des registres, bouscule les catégories esthétiques.

Mots-clés : Fernand Crommelynck, dramaturgie, langage, lyrisme tragique, grotesque

Games and Stakes in Crommelynck's *The Magnificent Cuckoo*

ABSTRACT: Without any reason or clue, the main character, Bruno, is convinced that he is cuckolded to the point where he actually wants it to be true, to remove any doubts. This delusion results in words and deeds which come to involve his reason and his relationship to others. But in *The Magnificent Cuckoo*, the status of the game is multivocal. It is present in diegesis, but it also related to dramaturgy. We will see how Crommelynck plays with mimesis, with regard to the very notion of the character, through games of masks and double-dealing. Moreover, at the aesthetic level, language games meet with the research into modern poetry. Intertextual games with poetic and theatrical references subvert them through pastiche, and the playwright, playing with registers, upsets aesthetic categories.

Keywords: Fernand Crommelynck, dramaturgy, language, lyricism, tragic, grotesque