

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Le Cocu magnifique

Fernand Crommelynck

Distribution

Mise en scène : **Vincent Goethals**

Avec

Estrugo : **André Baeyens**

Bruno : **Itsik Elbaz**

Petrus : **Jérémy Gendrot**

Le Bouvier : **Pierre Haezaert**

Cornélie et le Comte : **Fabienne Mainguet**

La nourrice et le Bourgmestre : **Corinne Masiero**

Stella : **Anne-Catherine Regniers**

et dix élèves du Conservatoire Royal de Mons

Scénographie : **Jean-Pierre Demas**

Lumières : **Philippe Catalano**

Environnement sonore : **Bernard Valléry**

Vidéo : **Aliocha Van der Avoort**

Costumes : **Dominique Louis** et **Sohrab Kashanian**

Assistante à la mise en scène : **Isabelle Lusignan**

Production Théâtre en Scène, le Rideau de Bruxelles, le Centre Dramatique Régional de Tours, l'Atelier Théâtre Jean Vilar de Louvain-la-Neuve, l'Avant-Seine à Colombes, avec la participation du Centre des Arts Scéniques

Dates : du 9 au 12 février 2010

Lieu : Théâtre Jean Vilar

Durée du spectacle : 2h30, sans entracte

Réservations : 0800/25 325

Contact écoles : Adrienne Gérard - 010/47.07.11 – adrienne.gerard@atjv.be

- N'oubliez pas de distribuer les tickets avant d'arriver au Théâtre Jean Vilar
- Soyez présents au moins 15 minutes avant le début de la représentation, le placement de tous les groupes ne peut se faire en 5 minutes !
*N.B. : - les places sont numérotées, nous insistons pour que chacun occupe la place dont le numéro figure sur le billet.
- la salle est organisée avec un côté pair et impair (B5 n'est pas à côté de B6 mais de B7), tenez-en éventuellement compte lors de la distribution des billets.*
- En salle, nous demandons aux professeurs d'avoir l'amabilité de se disperser dans leur groupe de manière à encadrer leurs élèves et à assurer le bon déroulement de la représentation.

I. La pièce

Depuis le temps qu'on se marie, il y a des cocus de toute espèce. Celui-ci a cependant une particularité unique : c'est que sa femme, qu'il adore, l'aime aussi et tient absolument à lui rester fidèle. Bruno vivra dans l'exaltation de cet amour partagé jusqu'au moment où un regard, peut-être mal interprété, enclenchera la machine infernale de la jalousie... Et pour être certain d'être cocu, c'est lui-même qui va pousser sa femme dans les bras des autres hommes.

Sait-on assez que, comme Pelléas et Mélisande de Maeterlinck, le Cocu magnifique a été joué dans le monde entier, qu'il s'agit d'un des textes les plus fameux et les plus traduits de la littérature belge ? Sait-on que la mise en scène qu'en fit Meyerhold à Moscou en 1922 figure dans tous les livres d'histoire du théâtre au titre des plus grandes mises en scène de ce siècle ?... Il y a chez Crommelynck une telle audace et une telle exacerbation dans le traitement des thèmes dont il s'empare, une façon si brutale, si aiguë de dire à la fois « l'horreur et la grâce d'exister », qu'un metteur en scène ne peut que s'en trouver provoqué jusqu'au plus profond de son art et chercher, par le spectacle qu'il réalise, à prolonger cette audace et cette façon.

Paul Emond
(romancier, auteur dramatique et essayiste belge)

II. L'auteur, Fernand Crommelynck

« Molière en état d'ébriété » comme le qualifiait Mauriac, est l'un des auteurs majeurs du théâtre belge. Il donne à la scène un nouveau langage, dru et charnel, qui passe sans transition de l'outrance au lyrisme.

Fernand Crommelynck naît le 19 novembre 1886 à Paris dans une famille que le théâtre hante depuis deux générations. Son enfance et adolescence sont marquées par la précarité : difficultés financières, instabilité du père, va-et-vient entre Bruxelles et Paris...

Ses deux premières pièces, toutes deux en un acte et en vers, sont montées en 1906, année de leur parution : *Nous n'irons plus au bois*, créée au Théâtre du Parc et le *Sculpteur de Masques* (première version), jouée à Moscou à l'insu de son auteur.

En 1908, Fernand Crommelynck épouse Anne Letellier. Trois ans plus tard, le Théâtre du Gymnase à Paris accueille le *Sculpteur de Masques* en trois actes et en prose, considéré comme la première pièce réellement aboutie de l'auteur.

De ces années datent encore *Le Marchand de regrets* (1909) et surtout *Les Amants puérils*, écrit en 1911 et créé dix ans plus tard seulement au Théâtre des Galeries, car entre-temps est survenue la guerre. Après avoir tenté de rallier l'armée belge qui résiste en Flandre occidentale, Fernand Crommelynck fonde à Bruxelles le Théâtre Volant qui vivra le temps de deux saisons. Après la guerre, Crommelynck vit à Paris d'activités journalistiques. Une époque de vaches maigres qui s'achève avec le succès foudroyant du *Cocu magnifique*, créé en 1920 par Lugné-Poe. Cette "farce lyrique" s'affirme comme l'un des textes majeurs

de la littérature théâtrale de l'entre-deux-guerres. Elle inspire nombre de metteurs en scène, parmi lesquels Meyerhold qui conçut pour la monter en Russie son premier grand dispositif constructiviste (1922).

Après ce succès, le dramaturge écrit encore quelques grandes pièces: *Carine ou la jeune fille folle de son âme*, *Chaud et froid ou l'idée de Monsieur Dom* et *Une femme qu'a le cœur trop petit* avant d'entamer une longue période de silence dès 1935. Entre 1940 et 1945, l'auteur est appelé à diriger le Théâtre des Galeries, à Bruxelles, en collaboration avec Lucien Fonson.

Parti s'établir définitivement en France en 1945, Fernand Crommelynck y meurt le 17 mars 1970 dans son appartement de Saint-Germain-en-Laye.

Fernand Crommelynck en quelques dates

1886	19 novembre : naissance à Paris
1892	La famille Crommelynck s'installe à Laeken
1894	Madame Crommelynck se sépare de son mari et retourne à Paris avec ses enfants
1898	Retour à Bruxelles
1899	Après avoir travaillé chez un agent de change, engagé au Casino de la Bourse, Fernand Crommelynck affronte pour la première fois les feux de la rampe dans des revues bruxelloises
1905	Sur les insistances d'un membre de sa famille, il écrit en trois jours <i>Nous n'irons plus au bois...</i> pour le concours de pièces de théâtre organisé par <i>Le Thyse</i>
1906	Publication de sa pièce <i>Le Sculpteur de Masques</i> et annonce de la publication du <i>Chemin des conquêtes</i> . Le 28 avril, création au Théâtre du Parc de <i>Nous n'irons plus au bois...</i>
1908	Il épouse Anna Letellier, rencontre Ensor et Spilliaert. Il collabore au <i>Carillon d'Ostende</i>
1909	Il termine <i>Le Marchand de regrets</i>
1911	Il écrit <i>Les Amants puérils</i>
1919	Il publie trois contes fantastiques : <i>La maison des hiboux</i> , <i>L'Ouragan</i> , <i>Les Jumeaux</i> et quatre récits de souvenirs qui constitueront en 1933 <i>Le Miroir de l'enfance</i>
1920	Création du <i>Cocu magnifique</i>
1921	Création parisienne des <i>Amants puérils</i> , Fernand Crommelynck y interprète le baron Cazou
1922	Création du <i>Cocu magnifique</i> en russe à Moscou
1924	Lors de ses premiers contacts avec le monde du cinéma, il interprète le rôle principal de <i>Sang Belge</i>
1934	Création de <i>Une femme qu'a le cœur trop petit</i> à Bruxelles avant Paris et fin de la rédaction de <i>Chaud et froid ou l'idée de Monsieur Dom</i>
1935	Il ouvre son propre théâtre dans une salle du boulevard Saint-Germain à Paris
1953	Il écrit <i>Le chevalier de la lune ou sir John Falstaff</i> qu'il destine à Jean-Louis Barrault mais qui n'est pas montée
1970	Le 17 mars, Fernand Crommelynck meurt à Saint-Germain-en-Laye

Le théâtre, vu par Crommelynck

Au début de ma carrière, j'ai réagi à ma manière contre l'abus de la littérature au théâtre. Nous étions à l'époque où triomphaient devant le public de Paris les ouvrages de Henri Bataille, de Porto-Riche, que l'on peut aujourd'hui avec justice qualifier de littérature décadente. Les héros de leurs drames venaient à l'avant-scène se confesser longuement en un langage curieusement ampoulé.

Je donnai au théâtre du « Gymnase » *Le Sculpteur de Masques*, drame qui avait pour moi la valeur d'un manifeste. Ici, les personnages ne s'expliquaient plus ; ils vivaient. Et de leurs actes seulement s'éclairaient leurs intentions et celles de l'auteur. Le dialogue était réduit à la plus simple expression, cette formule qui fit scandale alors donna naissance au théâtre dit de l'intimité et du silence.

Pour moi, je m'en tins là. Il me suffisait d'avoir amorcé une réaction salutaire. Je savais aussi que le silence n'est pas toute l'éloquence et j'en revins au verbe.

Mais expliquons-nous : la forme des Bataille, Porto-Riche et moindres seigneurs était en vérité étrangement émasculée ; elle manquait absolument de verbe créateur, en ce sens que le verbe est un geste plus rapide. Il s'agissait pour moi de trouver une langue réellement théâtrale, c'est-à-dire autant parlée qu'écrite, qui se put lire et dire, enfin qui épousât étroitement le mouvement de la pensée et du sentiment, soit un langage clair.

Au théâtre surtout, plus la pensée est subtile, plus le sentiment est délié, plus leur expression doit être directe. Il faut se méfier du verbalisme éblouissant qui cache souvent le vide de la pensée ou du sentiment, comme il faut se méfier de la grande simplicité qui peut aussi dissimuler un sens profond.

J'ai bien peur qu'aujourd'hui sous prétexte de poésie au théâtre nous ne glissions sur la pente qui doit nous mener à la décadence que nous reprochions jadis à nos aînés. Déjà quelques écrivains dramatiques sont précieux. Une nouvelle réaction s'imposera demain. Quoiqu'il en soit, je découvris ma forme avec *Les Amours puérils* et dès *Le Cocu magnifique*, j'en étais le maître.

Résumons-nous : la langue du théâtre doit être drue, verte, avoir l'efficacité d'un geste, d'une action. Elle est celle de Rabelais, de Montaigne, de Saint-Simon, lesquels eussent été de prodigieux dramaturges.

Ceci dit pour le verbe.

Pour ce qui est de la construction d'un ouvrage, il est des lois qu'un écrivain de théâtre ne peut pas impunément transgresser, s'il ne s'adresse pas à un public pourvu de snobisme. Car ici tout est permis et nous sommes déjà jusqu'au museau dans la « tarte à la crème ».

Comment susciter l'intérêt du spectateur ?

Le Théâtre classique espagnol, comme aussi la Comédie de l'Arte, sont du théâtre d'intrigue. Le public y est conduit dans un labyrinthe de péripéties d'où il lui semble ne pouvoir jamais sortir. De surprise en surprise il arrivera à la sortie, c'est-à-dire au dénouement, son plaisir lui vient de l'ingénierie de l'auteur à dénouer des situations apparemment inextricables. Il y a ensuite le théâtre de caractères, qui est celui de Molière et de Racine. Le conflit jaillit, comme l'étincelle entre deux pôles, de la confrontation de caractères opposés. On nomme justement les héros de drames, de comédies de caractères : des antagonistes. Enfin, il y a les pièces

dites d'idées. Je ne dis pas les pièces à thèse, car la thèse est partout, elle est le moteur de l'action, elle existe si bien, dissimulée, qu'elle doit et ne saurait l'être trop.

L'auteur qui éprouve le besoin de développer une idée et d'y gagner le public, doit trouver des moyens d'expression que l'on peut dire allégoriques, symboliques. Les personnages sont des figurations. La langue se hausse tout naturellement au-dessus du niveau de la conversation et atteint à l'éloquence. Qui ne voit les dangers du genre auquel appartiennent les œuvres de Corneille, de Shakespeare, de Claudel, de Cocteau, de Giraudoux, les miennes, sauf erreur de modestie ?

Un peu au-delà, un peu en-deçà, tout est perdu : nous retombons dans la littérature, au sens péjoratif du mot.

Quelle preuve alors que nous ayons réussi ? Une seule : l'adhésion du public – large part faite au snobisme d'aujourd'hui. Mais patience, le temps remettra les choses au point.

Cette adhésion du public ne m'a jamais manqué, quand même la critique écrasait mes plates-bandes. Sans doute sent-il que j'écris pour lui, et avec le plus grand respect de son jugement et son plaisir, tant décriés des sots, et tant recherchés par eux...

(...) Si le public est sincère. Mais l'est-il jamais ? Je n'entends pas ce public qui bée d'admiration, de bonne compagnie, mais le bon public tout court, sans préjugés d'aucune sorte, le public innocent. Eh bien j'ai fait cette constatation, que le public sincère, nous ne sommes presque jamais mis en sa présence, et voici pourquoi : le public pour la majeure partie est composé de couples unis par des liens sentimentaux : la femme et le mari, l'amant et la maîtresse, les fiancés, le père, la mère et leurs enfants, les frères et les sœurs ; or si l'ouvrage qui leur est présenté met en jeu des sentiments très profonds, fait effleurer des pensées quasi secrètes, et c'est le fait d'un auteur qui sent et pense avec originalité et parle avec courage, les spectateurs côte à côte, par couples, demeureront réticents. Ils contrôleront autant que faire se peut, leurs réflexes pour ne point révéler à leur compagnon, à leur compagne, leur véritable nature.

Déjà ils ne se laissent plus entraîner sans résistance par le drame, et leurs réactions n'étant plus naturelles, nous ne pourrions plus dire que nous sommes devant un public sincère, sur le jugement duquel nous pourrions avoir confiance.

C'est pourquoi le théâtre joué, doit aussi pouvoir être lu dans le silence et la solitude, c'est-à-dire écrit.

Voyez dans la salle les groupes d'étudiants venus ensemble en camarades. Leur indépendance réciproque permet un libre épanchement, vous avez là l'image de ce que serait un public totalement sincère.

III. Le metteur en scène, Vincent Goethals

Acteur et metteur en scène français, Vincent Goethals dirige la compagnie Théâtre en Scène depuis sa création en 1986. Il s'intéresse principalement au théâtre contemporain francophone et recherche dans un texte la saveur de la langue et un propos interpellant pour le spectateur sur le monde dans lequel il vit. Récemment, il a monté plusieurs pièces de Stanislas Cotton dont *Bureau national des Allogènes* ou *Le ventre de la baleine*. Il a également monté *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, *Violette sur la terre* de Carole Fréchette, *Bintou* de Koffi Kwahulé,... Il a été respectivement artiste associé à l'Hippodrome,

Scène nationale de Douai ; au Bateau Feu, Scène Nationale de Dunkerque et au Théâtre du Nord, Centre Dramatique National de Lille.

Entretien avec Vincent Goethals

Propos recueillis par Isabelle Lusignan – septembre 2008

Vous avez décidé de mettre en scène le Cocu magnifique, farce théâtrale du début du 20ème siècle après avoir monté, jusqu'à ce jour, presque exclusivement du théâtre contemporain. Pourquoi ?

Ce n'est pas tout à fait juste. En effet, j'ai régulièrement monté des classiques, même si effectivement le théâtre contemporain me paraît toujours plus urgent. Défendre les auteurs d'aujourd'hui est pour moi une nécessité vitale. Cependant, de temps à autre, j'éprouve la nécessité de me confronter à de grands classiques

Une manière de me ressourcer.

C'est suite à une discussion avec Michael Delaunoy, le directeur du Rideau de Bruxelles (et principal partenaire du projet) que j'ai décidé de me pencher sur les œuvres de ce grand dramaturge belge, Fernand Crommelynck, que je ne connaissais que de nom, et qui était à chaque fois opposé à l'univers poético symboliste de l'autre grand classique belge de cette époque, Maurice Maeterlinck. Moi qui suis extrêmement sensible aux langues charpentées et charnelles, j'ai tout de suite été séduit par l'univers « bruegélien » de Crommelynck, saturé de chair et rongé par la folie, d'une trivialité iconoclaste et d'une impertinence débridée.

Crommelynck est devenu une évidence.

J'ai beaucoup hésité avec une autre de ses pièces, *Les Amants puérils*, qui me plaisait beaucoup par son atmosphère presque surréaliste, impressionniste et son questionnement autour de la vieillesse et du vieillissement... mais pièce ô combien délicate à mettre en scène aujourd'hui *Le Cocu magnifique* m'a semblé la plus intemporelle, la plus culottée et la plus déjantée de toutes les pièces de Crommelynck que j'ai lues. Voilà pourquoi j'ai décidé de la monter !

En quoi le Cocu magnifique a quelque chose de plus contemporain ?

La pièce parle à la fois de la jeunesse d'un amour, de la genèse du sentiment de jalousie et de la folie dévastatrice qu'il génère. Elle met dos à dos la passion et l'amour : la passion est dévorante, elle s'apparente à un désir de possession, de castration, une volonté d'annihiler l'autre (Bruno ne va-t-il pas jusqu'à exiger que sa femme se voile... triste présage ô combien résonnant à notre époque !). Ce questionnement sur l'amour est une question majeure dans nos sociétés kleenex où tout se consomme, s'utilise et se jette, et où paradoxalement les intégrismes religieux reviennent à grands galops affublés de leurs carcans moraux.

La modernité du *Cocu magnifique* réside donc bien dans la grande liberté de ton du propos et de l'écriture. Chez Crommelynck, c'est la logique d'une force intérieure pulsionnelle (un déterminisme aveugle, une dégradation du personnage), qui est recherchée, c'est son mécanisme que l'on entend expliciter, dévoiler dans toute sa violence. « *La question n'est pas, pour Crommelynck, de décrire l'individu le plus jaloux du monde mais bien d'évoquer un monde où la jalousie et sa logique démente se seraient totalement emparées d'un individu* » (Paul Emond). Il y a chez lui une véritable obsession du regard de l'autre, et systématiquement cette obsession se charge de sexualité (trouble et plaisir à épier et mettre à nu les corps). La maladie de la jalousie est analysée comme une perversité du regard où « *ce que l'on imagine est bien pire que la réalité* ». Le dérèglement de la perception (« *je n'ai plus le même œil* », dit Bruno) donne alors tout le champ libre à la manie de la persécution, et doucement la farce glisse vers l'horreur et le tragicomique... Crommelynck pousse la

perversion jusqu'à renvoyer le spectateur au statut même de sa présence (n'est-ce pas notre œil à nous qui se trouve provoqué, par le biais de celui de Pétrus, au moment où Bruno dénude Stella ?)... Crommelynck n'en appelle-t-il pas à nos propres fantasmes, et il me semble que, finalement, la question du voyeurisme s'avère être le sujet central de cette œuvre. C'est bien cette thématique qui nourrira toute notre réflexion pour la scénographie et justifiera également l'apport de la vidéo dans le spectacle. A cette passion irrésistible et de plus en plus folle qui consume Bruno, fait écho l'innocence de Stella. Là encore, cet amour inconditionnel de Stella qui va jusqu'à accepter l'inacceptable et s'offrir à Pétrus par amour et obéissance pour son mari, pose la question de la pureté (et) de la perversité... Et quand elle finit par offrir son corps aux appétits libidineux de tous les hommes du village, on entre pleinement dans l'univers baigné d'ambiguïté et de démesure qui fait la richesse du théâtre de Crommelynck, un « *Molière en état d'ébriété* » disait de lui Mauriac.

Pourriez-vous nous parler de la langue très particulière du théâtre de Crommelynck ? Et de la manière dont vous avez envie de faire travailler les acteurs ?

Par son côté logorrhée inaltérable et vertigineuse, par le plaisir gourmand que l'acteur a à mordre ces mots-là, et le jeu remarquable des sonorités et des rythmes, cette langue a de grands voisinages avec celles des Wajdi Mouawad, Fabrice Melquiot ou Serge Valetti qui me sont si chères (le langage inventé des amoureux qui se retrouvent, au début du premier acte, où *Stella devient Colombie, Amérique, aurore boréale, verseuse de « ciels plein moisque »*, est un moment magique de poésie, d'innocence et d'amour !).

Le *Cocu magnifique* est une fresque pittoresque mettant en scène un nombre important de personnages colorés et remarquablement dessinés. Cependant, Crommelynck la considère lui-même comme « *un immense monologue* » où les personnages ne sont que des échos du tourment intérieur de Bruno précipité avec fièvre dans une impitoyable destruction... et le rythme effréné de la langue se fait l'écho de cette chute vertigineuse.

Avec Itsik Elbaz, le jeune et plus que prometteur acteur belge, qui joue Bruno, il s'agira de retrouver le souffle intérieur de cette langue, de retranscrire l'effroyable réalité de sa folie, en jouant sur différents niveaux de jeu. Par exemple, j'aimerais amplifier par un micro tout ce qui concerne les tourments intérieurs de Bruno, et proposer, avec le travail de la vidéo, une vision déformée de la réalité. Toucher les fantasmes, grossir les suggestions sensuelles et sexuelles, renvoyer comme en un miroir la perversité des pulsions qui rongent notre héros... tels seront les objectifs que nous nous donnerons avec le vidéaste. D'autre part, je chercherai à accentuer le goût de la théâtralité qui caractérise sans conteste Bruno. Il est écrivain public et il aime se mettre en scène lui-même face aux autres. Ses excès de bonté et de rage, sa bonne humeur contagieuse et son désespoir abyssal en font un personnage attachant, paradoxalement autant séduisant qu'insupportable.

Il me semble que Crommelynck fait appel à une sorte de théâtre à la fois poétique, grotesque et aussi surréaliste. Comme vous le disiez, on pense à Bruegel et à Bosch. Comment comptez-vous traiter cela dans votre mise en scène ?

Crommelynck est effectivement souvent associé à l'univers pictural de Bosch avec ses ramassis de gueules et son déballage de chairs, avec sa trivialité débordante et sa crudité dérangeante

Et pourtant, c'est sans doute-là le plus grand piège : tirer le *Cocu magnifique* vers la farce paysanne serait, sans aucun doute, une manière de le folkloriser et d'amener cette œuvre vers un théâtre un peu vieillissant et suranné, comme le sont trop souvent les auteurs de cette époque (je pense aux Giraudoux, Anouilh, Ionesco...).

C'est pourquoi je vais chercher, avec le scénographe et la costumière, une correspondance avec aujourd'hui. Nos campagnes, les banlieues de nos grandes cités regorgent d'une jeunesse aux attributs extérieurs codés et parfois caricaturaux. C'est dans cette optique que

nous travaillerons, comme je l'avais déjà fait dans *Cendres de Cailloux* de Daniel Danis, en revendiquant une atemporalité nourrie des codes esthétiques d'aujourd'hui ... Le travail avec la vidéo, le rapport au son (le monologue intérieur de Bruno retranscrit par le truchement d'un micro), les chansons de Bruno dans le dernier acte qui chercheront des références dans le slam d'aujourd'hui, sont autant de manière de se référer aux préoccupations de la société actuelle.

De la même manière, le fait de choisir pour accompagner le quatuor principal (Bruno, Stella, Estrugo et Petrus) des acteurs et des actrices qui, chacun, auront à jouer des personnages d'hommes et des personnages de femmes, nous permettra de jouer sur la confusion des sexes et des sentiments... il est incontestable que de nos jours, une femme peut être une rivale farouche, et faire jouer le comte pervers par une femme donnera une force troublante à la scène de « drague » du premier acte avec Stella.

Comment allez-vous traiter les grandes scènes de villages où beaucoup de personnages débarquent sur le plateau ?

Je compte faire intervenir, dans chaque ville où nous jouerons, une dizaine d'acteurs et d'actrices amateurs, à parité égale, afin de bousculer – ce qui est vraiment le sens de la pièce – l'intimité du trio *Bruno/Stella/Estrugo*. Quelques acteurs et moi-même interviendrons en amont avec ces amateurs pour travailler sur la choralité et l'espace chorégraphié.

J'aime cette idée d'intégrer dans le processus de création des acteurs novices qui, à chaque représentation, perturberont le déroulement de la pièce, amèneront de la diversité et de l'enthousiasme. C'est vraiment par ce type d'approche que je conçois la notion d'action culturelle. Le public devient vraiment partie prenante de l'aventure, il génère lui-même une dynamique et devient le meilleur passeur de l'œuvre.

On ne peut s'empêcher de trouver une sorte de lignée, mais à l'envers, entre Cotton et son univers grinçant et Crommelynck ?

Il n'y a sans doute pas de hasard. Le fait d'avoir exploré en profondeur l'écriture incisive et percutante de Stanislas Cotton ces deux dernières années, cette plongée dans une certaine « belgitude »... la découverte des dramaturges belges qui ont, à mon avis, plus d'audace et d'impertinence que bon nombres de nos auteurs français contemporains... la connivence incontestable qui me lie à certains directeurs de théâtre belges qui suivent et apprécient mon travail depuis des années, et souhaitent aujourd'hui s'engager dans des aventures communes... Toutes ces raisons m'ont amené à suivre avec enthousiasme Michael Delaunoy dans son désir de promouvoir le répertoire classique belge souvent méconnu et pourtant remarquable.

Et effectivement entre Cotton et Crommelynck, il y a d'évidence une filiation à la fois dans le traitement d'une langue gourmande et volubile, dans la trivialité et l'audace des propos, mais aussi dans la démesure des sentiments et des passions.

Poursuivez-vous une piste de travail particulière dans votre manière de "montrer le monde" ?

J'aime que les pièces que je choisis de monter dénoncent, grattent là où ça fait mal à notre monde... un théâtre citoyen en quelque sorte. Et j'aime surtout que cela passe par une théâtralité affirmée et une langue poétique et stylisée qui permet justement le recul et la dimension tragique. Cette petite différence qui fait que le théâtre reste un endroit de liberté et de résistance, un lieu où l'on peut prendre des risques, un lieu qui doit susciter le mouvement et inciter à l'action.

IV. La scénographie

Un angle blanchâtre et diaphane, une ouverture profonde et mystérieuse, lieu de tous les possibles, de tous les fantasmes...

Un escalier monumental, dressé, hissé jusqu'à l'antre, entre deux, l'espace de l'incertitude, des regrets et des remords, des pulsions et des colères, de l'amour et de la haine...

Ni dedans, ni dehors, cet espace aux murs de tulle blanc tendu, au plancher circulaire laqué blanc lui aussi, permettra un jeu infini de reflets, de projections et d'ombres se déclinant au gré de la folie dévastatrice et fabulatrice de Bruno...

V. Une analyse de la pièce

Analyse de Jeanine Moulin in *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*

Bruno est calqué sur Othello. L'écrivain a d'ailleurs souligné la parenté qu'il avait voulu créer entre ses personnages et ceux de Shakespeare : « *Othello devient Bruno, Cassio devient Petrus, qui est lui aussi un navigateur. Ingo devient Estrugo.* ».

Mais, à ses yeux, le célèbre Maure n'est pas encore le vrai jaloux. Les insinuations de Iago et la preuve du mouchoir de Desdémone qu'on a trouvé chez Cassio éveillent les soupçons du héros de Shakespeare, tandis que le sien n'a à l'origine d'autre mobile que l'éclair du désir qu'il a cru percevoir dans le regard de Petrus. Vu sous cet angle, il me paraît plus proche de Léontes du *Conte d'hiver*. Ce dernier est aimé d'Hermione comme Bruno l'est de Stella et il n'a aucune preuve que Polixène est l'amant de sa femme. A certains moments, il va jusqu'à reconnaître le caractère insensé de son attitude et s'en prend à sa passion : « *Tu rends possibles les choses tenues pour impossibles... Tu coagis avec le fantastique et tu t'associes le néant* ». Au rebours de Bruno, il finira par avouer ses torts et par s'amender.

Pour l'auteur du *Cocu magnifique*, aucun de ses protagonistes ne représente cependant le soupçonneux intégral. Dans un interview, le dramaturge ajoute encore : « *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* » et que « *le jaloux porte son tourment corrosif en lui, qu'il est seul à le créer et à le nourrir...* »

Rien ne peut y mettre fin. Pas même une vigilante conscience dont le rôle est ici assumé par Estrugo. L'« Alter ego » de Bruno demeure passif et le plus souvent muet. Il enregistre ce que dit son maître et mime des appréciations avec une servile cocasserie. Il lui fournit parfois des prétextes à son comportement et ne pousse qu'une fois un cri de lucide protestation devant le sacrilège que représente la prostitution de Stella. Pour le reste, le scribe suit le héros comme une ombre, aussi fidèle qu'elle et aussi impuissant à le guérir de son vice. Rabroué ou consulté, mais jamais obéi, le confident existe pourtant assez pour suggérer un débat où toutes les manifestations de la débâcle intérieure entrent en jeu, sans qu'il y ait, pour autant, dérangement total de l'esprit.

Pas plus que l'avare, pas plus que le malade imaginaire, le cocu n'est un fou. S'il l'était, il relèverait du domaine médical. C'est Thierry Maulnier qui définit le propos de l'auteur avec le plus de pertinence : « *Le Bruno de M. Crommelynck est la jalousie même... c'est-à-dire dans sa pureté absolue et fatale, la loi de développement de la jalousie.* »

Celle-ci est en outre éprouvée par un poète au caractère hypersensible sur lequel s'est abattu le poids d'un immense amour. La crainte de perdre ce bonheur surhumain exacerbe ses réactions et en fait un dépressif en état de constante panique.

Il est donc saisi par son peintre dans un état de fragilité extrême qui met son équilibre en danger. Dans une phase que l'écrivain estime être l'objet même d'une vision théâtrale, ainsi que je le rappelle en exergue de ce livre : « *Le propre d'une action dramatique est de restituer des sujets en état de crise...* »

Au moment même où une passion atteint à son plus haut degré de tension et fait sortir son protagoniste de son comportement habituel.

Voilà pourquoi plusieurs critiques, parmi lesquels Gabriel Marcel, se sont demandé si le drame du *Cocu magnifique* est concevable.

En réalité, ils sont obnubilés par ce que le regard perçoit des attitudes et des événements qui se situent davantage dans le domaine fantastique que dans le réel. Sans suivre l'avertissement que l'auteur lui-même donne à ce propos : « *Si le public s'en tient à leur aspect extérieur, certains personnages peuvent lui paraître arbitraires, parce qu'il n'établit pas le lien entre leur apparence et la manifestation de réactions intérieures dont cette apparence n'est que l'expression. Quand Bruno, par exemple, enveloppe Stella d'un manteau et lui fait porter un masque, il compose ainsi le monstre qu'à certains moments elle est pour lui dans son esprit.* »

Ce masque grossièrement barbouillé symbolise, plutôt, la laideur morale du protagoniste. La scène où l'épouse se prostitue sous le regard satisfait de son époux se situe davantage dans l'imagination de celui-ci que sur le plan de la réalité. Elle n'est vraisemblable que dans la mesure où la jalousie se développe selon un processus logique et ininterrompu qui la conduit à ses pires extrémités. Cheminement que ces obstacles rendraient à la longue impossible, mais qui, mis sous les yeux du spectateur, prend un caractère excessif, pour tout dire insoutenable.

Nous sommes donc projetés dans un théâtre du paroxysme qui est, par excellence, celui de Crommelynck, celui où l'on nous fait voir les états de déraison grossis au point de paraître monstrueux.

Pour leur donner une allure énorme, Crommelynck les insère dans une « *farce* » aux effets éprouvés : la nourrice qui chasse le bouvier à coups de gourdin, le gros rire incrédule du bourgmestre quand Bruno dit de sa femme : « *Elle marcherait sur l'eau sans se mouiller ses souliers !* » ou les pitreries d'Estrugo, le taiseux, auquel le héros ordonne de parler plus bas.

A l'exemple de Shakespeare, Crommelynck fait voisiner, ici, des traits burlesques avec des réparties tragiques. Par exemple, le poignant aveu de Stella à Romanie : « *Je n'aime plus Bruno* », indiquant que son sacrifice est devenu intolérable.

Mais à côté de ces éléments, fréquents chez maints classiques, il en existe un autre proprement crommelynckien : l'alliance, dans une seule réplique, de la drôlerie et du pathétique, ce tragi-comique qu'on a vu poindre dans *Le Marchand de regrets* et qui prend sa pleine signification dans *Le Cocu magnifique*. La gifle que Pétrus reçoit de Bruno ou l'exclamation du héros : « *Je veux être cocu, mais pas autant !* » créent une sensation de totale déroute et donnent naissance à un rire crispé pour ne pas dire grinçant. On dirait par moment un masque grimaçant, plaqué sur le visage de l'acteur. Surtout au cours des scènes où l'amour et le respect de la vie sont bafoués et font de la pièce ce qu'Adolphe Brisson dénomme un *cauchemar bouffon*. Par exemple, quand Stella reçoit dans son lit un Bruno déguisé qu'elle croit être un autre et qui, pour cette raison, se sent cocufié par lui-même ou encore, le gigantesque éclat d'hilarité de l'époux voyant partir sa femme avec le bouvier dont il ne veut pas croire qu'il est aimé d'elle, alors qu'il l'est bel et bien.

C'est dans ces moments-là qu'on se demande avec François Ambrière : *Bruno est-il grotesque ou terrifiant ?*

La réponse peut être trouvée dans le texte lucide de Paul Morand qui a mis en lumière la nouveauté de cette conception : « *Nous avons eu en France un théâtre pessimiste. Nous avons un théâtre d'auteurs mal élevés. Entre les deux, - sauf quelques réparties de Jules Renard et quelques scènes de Max Jacob, - il manquait un théâtre déplaisant, au sens de déplaisant qu'emploie Shaw. La pièce de M. Crommelynck comble la lacune. »*

Pour approfondir l'analyse...

- Frédéric Monneyron, *L'écriture de la jalousie*, Ellug, 1997, pages 69 à 82.
- Pierre Piret, *Fernand Crommelynck*, Bruxelles, Le Cri, 1999, 142 p.
- Pierre Piret, *Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Éd. Labor, 1999, coll. "Archives du futur".
- Jeanine Moulin, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, ARLLFB, 1978