

Fernand CROMMELYNCK

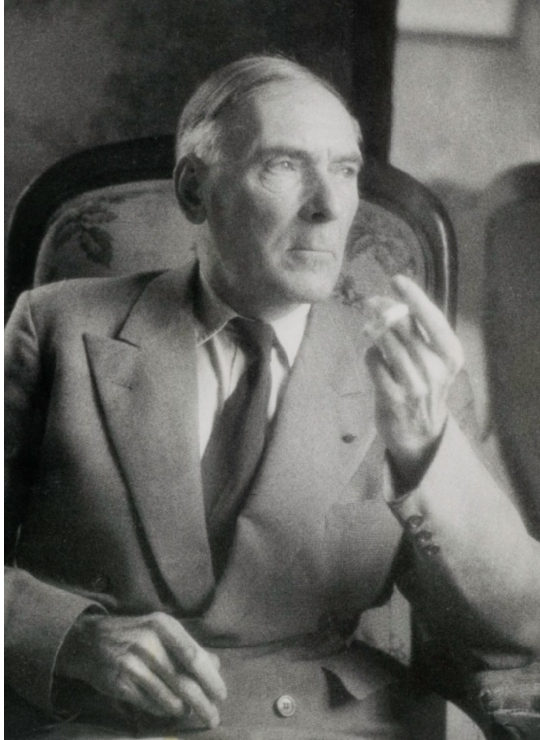


Photo : Document A.M.L.

Par Jean-Christophe PRICKARTZ

PROVINCE DE LUXEMBOURG
Service du Livre Luxembourgeois

Fernand Crommelynck – qui en doute encore ? – est un de nos plus grands dramaturges, l'égal en force et en originalité d'un Maeterlinck ou d'un Ghelderode. Et pourtant sa renommée avait pris, ces dernières années, un tour un peu abstrait. Le centenaire de sa naissance, il y a deux ans, a heureusement permis de corriger cet état de chose : on a pu revoir sur scène *Le cocu magnifique*, *Tripes d'or*, et, tout récemment, *Le sculpteur de masques*; les Archives et Musée de la littérature ont organisé un colloque international...

Bref, ce fut l'occasion pour un large public de renouer avec une œuvre dont le temps n'a pas rabattu le jaillissement.

Biographie

Fernand Crommelynck naît le 19 novembre 1886 à Paris dans une famille que le théâtre hante depuis deux générations déjà. Enfance et adolescence marquées au coin de la précarité : difficultés financières chroniques de la famille, instabilité d'un père aimant et pourtant toujours prêt à s'éloigner, va-et-vient entre Bruxelles et Paris...

Premiers pas en littérature au tournant du siècle : des poèmes mais également deux pièces versifiées en un acte qui, l'une comme l'autre, paraîtront et seront montées en 1906. Il s'agit de *Nous n'irons plus au bois*, une « blquette » créée au Théâtre du Parc, et de la première version du *Sculpteur de masques* qu'Émile Verhaeren préface de façon louangeuse... et qui sera jouée cette même année à Moscou à l'insu de son auteur !

1908 : Fernand Crommelynck épouse Anne Letellier. Le couple vit tantôt à Bruxelles, tantôt à Paris. Nouveaux poèmes et, en 1911, création au Théâtre du Gymnase, à Paris, du *Sculpteur de masques* en trois actes et en prose, que l'on considérera comme la première pièce réellement aboutie de l'auteur. L'accueil, cependant, est mitigé.

De ces années datent encore *Le marchand de regrets* (écrit en 1909 et créé au Théâtre du Parc en 1913) et surtout *Les amants puérils* (écrits en 1913 et créés sept 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.

Établi à nouveau à Paris après la guerre, notre auteur vit de ses activités journalistiques. Époque difficile, impécunieuse, qui se termine avec le succès foudroyant du *Cocu magnifique*. Fruit d'une lente maturation, la pièce a pris forme en mars 1920 et fut montée l'année même au Théâtre de l'Œuvre, à Paris, par Lugné-Poe. Elle est reçue,

selon le mot de Jeanine Moulin, dans une « sorte de délire ». Dans les années qui suivent, la pièce est montée dans de nombreux pays européens – dont l’U.R.S.S. où Meyerhold la met en scène dans un décor constructiviste.

Tripes d’or : tel est le nom de la pièce suivante, montée en 1925, à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Louis Jouvet. Début de scandale : cette farce tragique effare le public parisien. François Mauriac parle, à cette occasion, de Crommelynck comme « un Molière en état d’ébriété ! »

Les années qui suivent entraînent de profonds bouleversements dans la vie de l’auteur : en 1927, il noue avec Aenne Grünert une liaison qui perdurera jusqu’en 1948. Bientôt, les nouvelles charges familiales qui lui incomberont le pousseront à écrire régulièrement des scénarios et des adaptations pour le cinéma. Parallèlement à ses activités avant tout alimentaires, le dramaturge conçoit encore quelques grandes pièces – à la création desquelles il participera peu ou prou. Ce sera ***Carine ou la jeune fille folle de son âme*** (créée au Théâtre de l’Œuvre en 1929), ***Une femme qui a le coeur trop petit*** (créée au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles, en 1934) ainsi que ***Chaud et froid ou l’idée de Monsieur Dom*** (pièce créée, en 1934 également, à la Comédie des Champs-Élysées).

À partir de 1935, commence pour Fernand Crommelynck une longue période de silence, ou, plutôt, d’autocensure puisqu’il est avéré que divers textes dramatiques furent écrits et puis brûlés. Entre 1940 et 1945, l’auteur est appelé à diriger le Théâtre des Galeries, à Bruxelles, en collaboration avec Lucien Fonson. Les années cinquante voient paraître un étrange roman policier, ***Monsieur Larose est-il l’assassin ?*** ainsi que la pièce ***Le chevalier de la lune ou sir John Falstaff***. Hommage à Shakespeare, cette comédie en cinq actes est une adaptation d’une partie de **Henri IV**.

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

Bibliographie

A. L'œuvre.

Mentionnons tout d'abord les trois volumes parus chez Gallimard et qui reprennent l'œuvre théâtrale de la maturité :

Théâtre I : Le cocu magnifique, Les amants puérils, Le sculpteur de masques (version 1911) ;

Théâtre II : Tripes d'or, Carine, Chaud et froid ;

Théâtre III : Le chevalier de la lune, Une femme qu'a le cœur trop petit, Paris, 1967-1968.

Signalons les rééditions suivantes en collection de poche : ***Les tripes d'or***, Bruxelles, Labor, coll. *Espace Nord*, 1983 ; ***Le cocu magnifique***, Bruxelles, Labor, coll. *Espace Nord*, 1987, toutes deux suivies d'une intéressante lecture de Paul Emond.

L'unique roman de Crommelynck a lui aussi été réédité : ***Monsieur Larose est-il l'assassin ?***, Bruxelles, Jacques Antoine, col *Passé-Présent*, 1984.

Enfin, on ne saurait oublier « *les écrits du chroniqueur et du conteur* » rassemblés par Jeanine Moulin sous le titre de ***Textes inconnus et peu connus de Fernand Crommelynck***, Bruxelles, Palais des Académies, 1974.

B. Ouvrages consacrés à l'auteur.

J. Moulin, ***Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme***, Bruxelles, Palais des Académies, 1978.

Fernand Crommelynck, 1886-1970, catalogue de l'exposition réalisée à la Bibliothèque Royale, Bruxelles, 1980.

M. Quaghebeur, ***Balises pour l'histoire de nos lettres***, in ***Alphabet des Lettres Belges de langue française***, Bruxelles, Association pour la Promotion des Lettres Belges de langue française, 1982, pp 60-64.

V. Renier, « Es-tu moi ? La question du *Cocu magnifique* » in M. Otten (éd.), *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1985.

J.-P. De Cruynaere, *Fernand Crommelynck*, Bruxelles, Labor, coll. Un livre une œuvre, 1987.

Fernand Crommelynck à la scène, Actes du Col loque tenu à Bruxelles, les 23 et 24 janvier 1987, à paraître aux Editions Labor, Bruxelles, Coll. Archives du futur.

Texte et analyse

PETRUS : Soit donc cocu qui veut l'être !
(Il traverse la chambre rapidement, suivi de Stella résignée.)

STELLA : Qu'il me soit pardonné pour tant d'amour

BRUNO : *(exulte)* Va, Stella, va, Petrus, allez, vaillants !

PETRUS : *(sur l'escalier)* Viens, cousine !

BRUNO : Et poussez bien le verrou !... Et si je crie derrière la porte, si j'appelle, si je me lamente, « restez entrelacés comme des initiales ! », c'est mon bon plaisir...

PETRUS *(entrant dans la chambre)* : Viens, Stella ! Il en sera selon vos vœux !

STELLA : Bruno, je suis la plus malheureuse de toutes !

BRUNO : Va, bonne petite putain !

La porte est refermée.

*Bruno, exténué, se laisse choir dans un fauteuil. Long silence.
Puis Bruno appelle d'une voix brisée :*

BRUNO : Estrugo ! Estrugo !

Silence. Estrugo entre et s'inquiète.

ESTRUGO : Te voici pâle comme une lampe en plein jour !

BRUNO : *(hébété)* : Estrugo, je crois qu'il nous arrive une mésaventure singulière... C'est à cause de mon éloquence. Quelle verve m'emportait !

Grimpe à l'étage sur la pointe des pieds. Obéis. C'est une chose fâcheuse qui nous advient... Chut, sans bruit ...

(Estrugo monte et regarde par le trou de la serrure. Il revient, suffoqué, auprès de Bruno et ne peut que répéter : « Pétrus et Stella, Stella et Petrus ! ». Mais Bruno nie.)

BRUNO : *(tetu)* Non, non.

ESTRUGO : *(un peu ralenti)* Regarde dans mes yeux, l'image n'est peut-être pas effacée... Je les ai vus !

BRUNO : *(soudainement, se dresse devant lui et crie avec fureur)* Tu mens ! tu mens !

ESTRUGO : *(Tremblant mais obstiné)* Stellus et Pétra !

BRUNO : *(affolé)* : Tu mens trente-deux fois.

Estrugo en est à nouveau réduit aux gestes. Bruno court décrocher son fusil, sous la galerie. Estrugo, épouvanté, s'enfuit en criant.

ESTRUGO : Au secours ! Au meurtre !

BRUNO : *(fouettant)* : Stupide ! Est-ce toi que je vise ?

Trop tard, Estrugo a disparu. Bruno s'enflamme.

Je les tuerai, je les occirai, tous les deux ! Qu'ils sortent, et les voici morts, et je crache sur leur dépouille.

Il appelle féroce.

Stella ! Pétrus ! Ouvrez la porte que je vous abatte à mes pieds.

Des chiens pour la curée ! Tue ! Tue !... Petrus, il te faut mourir !

Stella, que le diable enfourche, descends !

Il se précipite dans l'escalier.

À la chaudière, les fornicateurs ! Que les harpies leur extirpent la moelle ! Petrus, il y a un homme ici qui t'attend.

Il donne de la crosse de son fusil contre la porte.

Avouez, maudits ! N'êtes-vous pas repus ? Osez-vous me narguer sous mon toit ? Ouvrez la porte, Stella !

Sa fureur se résout en un désespoir frénétique.

J'ai prévu ma faiblesse, je leur ai défendu d'entendre mes supplications ! Stella, désobéis une toute petite fois ! Ah ! cruauté sans exemple, c'est moi qui tiens la porte fermée.

Il s'agenouille.

Je crie merci !... Je veux être cocu, mais pas autant ! Sortez donc ! Je suis guéri de ma fureur, merveilleusement ! N'allons pas plus loin. Petrus, tu es un capitaine courageux, la preuve est faite ! Stella, je me trouve assez cocu ! ...

Silence. Il se redresse, sombre, résolu. Il descend.

Je les tuerai donc. Leur âme est perdue, et la mienne !

(Le cocu magnifique, in Theatre, T. 1, Gallimard, pp. 76-78)

LE CONTEXTE

Cela a maintes fois été souligné, Fernand Crommelynck s'est plu à mettre en scène des **états de déraison**, à explorer ces moments où la conscience d'un personnage s'affole pour, bientôt, ne plus subir, colonisée, que la logique absurde et écrasante d'une passion nue. Jeanine Moulin a fort justement parlé du théâtre de notre auteur cornu de « théâtre du paroxysme ».

Quoi ? Bruno, à la première page du *Cocu magnifique*, aime éperdument sa femme, Stella. Et voilà qu'il rentre au moulin, après une courte absence. Pétrus, son ami et cousin de Stella, l'accompagne. Dans son exaltation, Bruno aimerait lui faire reconnaître combien son épouse est belle, combien elle est désirable. « *Admire, admire, Pétrus* », s'écrie-t-

il, et il exhibe la cuisse, et puis le sein de la jeune femme. Las, il a cru voir «*une flamme brûler dans (le) regard de son ami!*» Il le chasse sur le champ mais le bonheur désormais n'existe plus : la jalousie a point, elle est là en lui et ne tardera pas à guider chacun de ses actes... Oui, Stella a dû le tromper. Mais quand ? Et surtout avec qui ?

C'est dans ce cadre qu'il faut situer l'extrait cité. Le deuxième acte nous montre Bruno maintenant Stella recluse ; il la torture de ses questions, par ses colères. Il lui faut absolument savoir : «*pour ne plus douter de ta fidélité, lui dit-il, que je sois certain de ton infidélité.*» Appelé pour ce qu'il croit être une réconciliation, Pétrus se voit proposer de cocufier Bruno. Il refuse d'abord, mais, piqué par les injures et les sarcasmes du mari, il change d'avis.

LE PARCOURS PSYCHOLOGIQUE

Observons le début de la scène. Les injonctions de Bruno («*Va, Stella, va, Pétrus, allez*» ...) et de Pétrus («*Viens, cousine*», «*Viens, Stella*») poursuivent désormais le même objectif ; elle se complètent. Malgré la différence de tonalité (exaltation chez Bruno, résignation et colère chez Pétrus), leurs souhaits se sont rejoints. Stella, elle, esquisse bien une dernière résistance, mais, face à ces deux volontés coordonnées, son avis ne compte pas. El le n'a pas ici statut de sujet.

Pour autant, cet accord – voulu par Bruno – ne saurait durer. Celui-ci, en effet, a voulu la certitude, mais refuse maintenant l'outrage. Sa jalousie l'a poussé à créer une situation contre laquelle il ne peut à présent que se rebiffer. De l'exaltation au désespoir, de la colère noire aux supplications, les embardées sont nombreuses, qui, au fil de ces pages, rejettent Bruno d'un état dans un autre. Mais ces soubresauts résultent d'un **conflit non encore résolu** entre, d'une part, la logique fol le de la jalousie qui s'alimente el le-même («*sans engrais*», a dit l'auteur) et, d'autre part, un reste de «raison» sur lequel cette logique vient buter. Arrive le troisième acte et c'est sans plus le moindre remords que mû par son obsession-Bruno prostituera sa femme avec tous les hommes du village...

La jalousie qui croît et ronge comme un cancer ; la jalousie qui abat peu à peu toutes les digues et isole toujours davantage le héros dans sa folie : on saisit immédiatement ce que l'anabase de Bruno recèle de puissance tragique. Mais, comme le rappelle son sous-titre, le *Cocu magnifique* est également une farce. Sans cesse l'auteur mêle les deux registres de la tragédie et du comique. Ainsi, dans l'extrait cité, nous avons d'un côté la douleur de Bruno et l'emphase de sa colère ; ses résolutions criminelles mais aussi ses éclairs de lucidité (« *cruauté sans exemple, c'est moi qui tiens la porte fermée* », « *Leur âme est perdue, et la mienne.* ») Et puis nous avons, en un perpétuel contrepoint, le crayon tantôt discret, tantôt plus appuyé, du comique. Nous songeons bien sûr à ces exclamations savoureuses qui entrecoupent les plaintes de Bruno (« *Je veux être cocu, mais pas autant* », « *Je me trouve assez cocu* »), mais aussi à l'exploitation farcesque du rôle joué par Estrugo : l'incapacité de celui-ci à exprimer ce qu'il voit par le trou de la serrure, les quiproquos qui découlent de son inconfortable position (il croit que c'est lui que son maître veut tuer), etc.

L'habileté de l'auteur ne se résume pas, loin s'en faut, à **allier** ainsi subtilement **rire et tension dramatique**. Elle se laisse, par exemple, voir également dans la façon dont – ici comme ailleurs – un espace est maintenant ouvert, où le sens peut jouer, libre de toute détermination trop précise. Pour nous en convaincre, revenons à Estrugo, seul lien entre l'«ici» du plateau et un «là-bas» qui se trouve dérobé à notre regard tout autant qu'à celui de Bruno. Qu'a-t-il vu, en définitive ? A-t-il réellement assisté à une scène d'amour ? « *Stella et Pétrus* », « *Pétrus et Stella* », « *Stellus et Pétra* » ; rien, on le voit, qui soit totalement explicite. Il subsiste des zones d'ombre, une marge d'incertitude...

Choix de textes

L'action des *Amants puérils* – ou plutôt les différentes actions simultanées qui tissent la pièce – se passent à la vil la des Tritons, une pension du littoral belge. Une femme vieillissante mais fardée, l'Étrangère, vient d'arriver, espérant une fois de plus échapper aux assiduités du jeune homme qui la poursuit. El le rencontre le Baron Cazou. A présent caduc, il fut jadis son amant...

CAZOU (...)

L'Étrangère entre à ce moment et le regarde avec une curiosité épouvantée.

Je reviendrai demain, oui, ou après, un jour ou l'autre...

Il s'en va.

Triste Cazou, malheureux Cazou, abandonné de tous, le pauvre homme...

L'ÉTRANGÈRE : *(lui demande à voix basse, tremblante, les yeux grands d'horreur) : Cazou ? ... Vous êtes vraiment Cazou, vraiment le baron Cazou, vraiment ?*

CAZOU : *(la regarde et rit) : Ah oui, oui, oui, oui, oui. Cazou ... (d'une gravité puérile) J'ai des papiers d'identité...*

L'ÉTRANGÈRE : *(frissonne) Vous ne me reconnaissez plus ?*

Marie-Henriette entre et assiste à cette étrange confrontation. Cazou regarde l'étrangère avec une curiosité inquiète que sa mémoire n'apaise plus.

CAZOU : Oui, oui... on en parlait... on en parlait, quand il était vivant...
(Il gémit) Ha, ma tête... Pourquoi me fait-on mal ?

Il sort en geignant.

L'ÉTRANGÈRE : (*épouvantée*): Vous ne me reconnaissez plus ! Vous ne me reconnaissez plus ! (*Elle le rappelle.*) Frédéric ! Frédéric !

CAZOU : (*n'entend rien*) Il n'a plus rien, plus rien à lui, que son ombre à terre... (*Il parle à son ombre, fait claquer ses doigts.*) Ici, ici, ombre de moi, chien fidèle ! A droite, à gauche, tourne, saute, cours, va, noir Médor ...

Il est sorti.

L'étrangère vient s'asseoir à contre-jour dans le fauteuil bas, droite, égarée, grelottante. Marie-Henriette traverse la chambre, va fermer la porte de la rue et revient lentement près d'elle, tout près.

Long silence.

Et soudain, l'Etrangère s'accroche à elle, nerveusement, désespérément et se plaint d'une voix déchirante.

L'ÉTRANGÈRE : Marie-Henriette ! Marie-Henriette ! chère petite fille, douce et joyeuse enfant, console-moi, je te le demande, ô console-moi, console-moi !... Je suis si faible pour ma peine, Marie-Henriette ! Il y en a tant en moi, tant de peine en moi ! ...

Elle relève son voile et tend vers la fillette son visage éclairé de douleur. Regarde : as-tu pitié ?... Je suis peinte comme une poupée ! Regarde, je suis peinte, fardée, maquillée, tu vois ? Comme une poupée ! Je suis vieille, Marie-Henriette, vieille ! Je suis une vieille femme !

(Les amants puérils, in Theatre, T. 1, Gallimard, pp. 171-172.)

Observons comment l'usage intelligent de la répétition scande, dans toute cette scène, le naufrage des illusions des personnages. Crommelynck, qui aime assez recourir aux rutilances du verbe, se concentre ici sur le registre étroit de quelques mots, de quelques tournures simples. Pareille scène est au service d'une efficacité dramatique maximale ; elle fait, par exemple, ressortir davantage ce par quoi l'auteur nous donne à voir la décrépitude de Cazou : l'utilisation de la troisième

personne pour parler de lui-même, l'image de l'ombre qui tourne autour de lui comme son chien fidèle et lugubre ...

* * *

Tout comme **Les amants puérils**, **Carine** est une pièce où le tragique fausse la compagnie à la farce pour s'imposer seul, *avec* des nuances de déperdition mélancolique. Ainsi, cet extrait où Frédéric cherche à effacer le chagrin de Carine, sa femme, par l'évocation lyrique de leur amour d'adolescence.

FRÉDÉRIC : Carine, je t'aime gravement, je t'aime avec des ressources infinies ! Tu le sauras ! Ce sont ces mots inlassablement répétés qui font mon unique réa li té. Je le clame pour que tu l'entendes, là où ta détresse égale la mienne.

Sous tous mes actes apparents il est un acte subtil : ma pensée de toi. Tu la connais ; rappelle-toi notre émouvante complicité devant les autres, la tendre et secrète connivence de nos paroles, ce riche silence partagé. Nous étions ensemble tissus ! Au-dessus du tumulte mon cœur chantait ton nom. Nos lettres qui se croisaient nous apportaient des pensées jumelles. Séparés, notre âme double traversait en même temps les mêmes zones d'espoir et de tristesse.

Nous étions ensemble tissus !

(**Carine**, in **Théâtre**, T. 2, Gallimard, p. 175)

* * *

Dans un tout autre registre, *voici* un court poème dit par le raconteur dans *Le sculpteur de masques* :

Voici la vie Suivie
De la folie !
La vie avait une grappe de gens
Pendus à ses mamelles.
Et poussait, portait devant elle
Son ventre rempli d'enfants !
La folie
Avait pour ventre un tonneau,
Avait pour cœur un grelot,
Et sous sa mitre de carton
Avait pour tête une vessie
Toute remplie

(*Le sculpteur de masques*, in *Theatre, T. 1*, Gallimard, p. 304.)

* * *

Les crayons dont l'auteur se sert ici sont ceux de la volubilité, de l'exubérance, du carnavalesque. Ce sont ceux que l'on retrouve, prédominants, dans *Tripes d'or*.

Semblable en cela à Bruno, le jaloux, Pierre-Auguste Hormidas, héros de *Tripes d'or*, est un personnage qu'une subite passion – l'avarice – va jeter hors de lui-même. Soucieux de « *supprimer le monde autour de (lui)* », c'est-à-dire de s'arracher à tout ce qui peut le détourner de son obsession, Hormidas a, sur les conseils de Barbulesque, mangé, à la fin du deuxième acte, de l'or... mélangé à la pâtée des chiens. Il fait nuit quand « *la voix de Pierre-Auguste s'élève soudain, anxieuse.* »

PIERRE-AUGUSTE : Quoi ? (Silence prolongé. *Un gémissement.*) Oh ! mon ventre, mon ventre, oh !... (*Un temps. Enfin, très simplement* :) Je me suis endormi. Oui. Tu ronflais ? Sans doute. Je m'écoutais gronder dans un demi-sommeil ? Tu n'as pas

froid ? Non. Bonjour. (*Un rire court et rentré.*)
Oh ! oui, bonjour, bonjour d'aujourd'hui.
(*Nouvelles plaintes.*) Houla ! Houla ! Oh ! mes
pauvres entrailles. Tu souffres fort, Pierre-
Auguste !... (*Apaisement.*) Pas moi, pas moi ;
mon ventre seulement. (*On entend au loin le cri
d'une bête nocturne. Sursaut d'inquiétude. Tout
bas, très vite :*) Eh ?... Debout ! Debout !...
Ecoute ! Ne perds pas la tête !... (*Glapisement
lointain. Pierre -Auguste écoute vraisemblablement.
A mi-voix :*) Non. Non. Ce n'est pas le
renard, ni le hibou, ce n'est pas l'écureuil qui
danse dans son ombre. (*Un rire contenu, mais
gonflé d'un prodigieux contentement.*) Signaux
dans la campagne !... Ah ! ah ! oui, oui, je ris.
Allez beaux chasseurs d'écus !... Flairez, humez,
reniflez ? Fameuse nuit... (*Effroi brusque. Sa voix
tremble.*) Hein ? Quoi ? (*Arret. Très bas.*) On
approche. (*Il crie à tue-tête :*) Qui vive ! qui va
là ?... Werda ! (*On l'entend haleter. Enfin, à
quatre pattes près de la porte, il aboie
furieusement.*) Wouwouwou ! Wouwouwou-
ouwou ! wouwou !... wouwou wouwouwou !...
wou !... wou !... wou !... (*Très bas.*) Cette fois,
j'en suis certain, on a parlé, on parle ! J'entends
des voix par ici. Sont-ils déjà debout dans la
maison ? Pourquoi ne dorment-ils pas ? Chut !...
Mélina ! Prudent et Frison, avec Froumence,
peut-être ?... Ils tiennent leurs conciliabules de
bonne heure. Veille, veille, j'en aurai le fin mot.

(*Tripes d'or*, in *Theatre*, T. 2, Gallimard, pp.85-86.)

Mais l'« or potable » obstrue gravement les intestins de Pierre-Auguste Hormidas, bientôt en danger de mort. Barbulesque, toujours lui, décrète que seule « une comédie surprenante » peut encore le guérir : « *Dans le rire, il ne serait plus maître de lui. Les muscles détendus (...) l'or serait rendu.* » Froumence, la servante, s'ingénie donc à provoquer la crise salvatrice, devant un public choisi : le héros, bien sûr, qui trône, en habits louis-quatorziens, sur sa chaise percée, mais aussi ses proches dont l'or attise la cupidité, le bourgmestre et une fanfare... « *Cette fois. le rire de Pierre-Auguste s'emporte, énorme, retentissant. (...) Soudain, le rire cesse et Pierre-Auguste semble se casser aussi. Il tombe le nez aux genoux et demeure immobile.* » La pièce s'achève sur un mode carnavalesque.

BARBULESQUE : Tu as réussi, Froumence, il a rendu l'or. (*Rires, qu'un geste réprime.*) Mais il est mort ! ...

VOIX : Mort ? Mort ?

(...)

PRUDENT ET FRISON : Le secret ! Le secret est perdu ! LE
BOURGMESTRE : Je dégage ma responsabilité.

MELINA : Pardon, Bourgmestre. Par testament d'Anne Romain, la chaise percée est à moi ! Qu'on y pose les scellés ! ...
Rires.

MUSCAR : (*crie*) Tripes d'Or est mort !

LA FOULE : (*en clameur*) Vive Tripes d'Or !

Fanfare.

(**Tripes d'Or**, id., p. 122)

Synthèse

En France, en tout cas, le théâtre de Fernand Crommelynck a souvent décontenancé avant de séduire. L'étonnante aventure du *Cocu magnifique* mise à part (la pièce stupéfia et fascina dans le même temps), on a pu dire, en effet, que le premier accueil fut toujours réservé, sinon réticent (ce fut le cas pour *Les amants puérils*), voire scandalisé (pour ce qui est de *Tripes d'Or*). Et à vrai dire, la palette d'une telle écriture, prompte à mêler le cornique au tragique, le lyrisme au grotesque, la force d'un imaginaire jamais embarrassé à transgresser la convention naturaliste, tout cela devait paraître bien étrange !

L'épithète «flamand», décerné comme brevet d'extranéité, servit souvent d'explication -ce qui avait, de temps à autre, le don d'irriter un dramaturge («né à Paris dans le XVII le arrondissement, d'une mère savoyarde et d'un père lui-même fils et petit-fils d'une Bourguignonne et d'une Tourangelle.»

En réalité, faut-il s'étonner qu'un peu de temps ait été nécessaire pour que le public intégrât la puissance novatrice des pièces proposées ? Ainsi, par exemple, même si el le ne déroge pas au canevas réaliste, une pièce corn me *Les amants puérils* se nourrit - on l'a dit – non pas d'une, mais de plusieurs actions coïncidentes. Ce qui paraissait alors, pour employer les expressions de certains critiques, «incohérent» ou «fumeux» ne choque plus aujourd'hui.

A cet égard, c'est plutôt le succès immédiat que connut *Le cocu magnifique* qu'il faut expliquer. A cent lieues de tout psychologisme dans sa façon d'enchaîner faits et sentiments, la pièce saisit la jalousie dans une situation extrême, où el le apparaît non plus dans ses accidents mais en son essence. Une tel le démarche expressionniste – qu'on retrouvera, *mutatis mutandis*, trente ans plus tard, dans le théâtre de l'absurde – est alors, dans le champ littéraire français, tout à fait neuve, révolutionnaire.

Il est vrai que, par ailleurs, comme l'a très justement montré Paul Emond⁽¹⁾, l'œuvre de notre auteur s'enracine profondément dans la

⁽¹⁾ Lecture de Paul Emond, *Le théâtre selon Crommelynck* : forces de la dramatisation et pouvoirs de l'équivoque, in *Le cocu magnifique*, op. cit.

tradition théâtrale. *Le cocu magnifique*, en particulier, respecte l'unité de l'ieu et d'action (mais non celle de temps); des thèmes tout corn me certains rôles (le confident, par exemple) rappellent Molière et le classicisme ...

Tradition et modernité : tenter – et réussir – cet alliage était bien dans la manière de Fernand Crommelynck !

Jean-Christophe PRICKARTZ (du Groupe Aven)