

Le fou et son double : Construction et réception du bouffon chez Michel de Ghelderode

Kinga Anna Zawada
Ryerson University

La sagesse qu'un sage cherche à communiquer a toujours un air de folie.
Hermann Hesse, *Siddhartha* (150)

De Daguinet — fou à la cour d'Arthur — dans le roman médiéval aux nombreux « fols » qui abondent dans les œuvres de la Renaissance, notamment dans les pièces de Shakespeare, le fou du roi devient un personnage inextricablement mêlé à la notion de folie, qui, non seulement fait partie du répertoire des figures fictives, mais possède aussi son analogue dans l'univers extra-textuel.¹ Partageant son déguisement avec le Fol qui régent les carnivals, le fou du roi prend les traits du bouffon à la marotte, au costume souvent bicolore et au chapeau à longues oreilles ornées de clochettes. Quoique florissante surtout à la Renaissance, cette figure fantasque et farfelue fait son chemin jusqu'à nous dans le tarot, dans les échecs et surtout le jeu de cartes, où elle se manifeste sous la forme du Joker. Échappant aux règles et changeant constamment de valeur, le Joker réussit à capter les marques fondamentales du personnage qu'il représente : son statut hors la loi et la permutabilité des valeurs qui lui sont accordées.

Le couple formé par un fou et son roi constitue un étrange duo. Les deux se complètent, se reflètent, s'attirent et s'opposent dans une interminable partie de cache-cache entre le vrai et le faux, le sérieux et la moquerie, la sagesse et la déraison. Leur écho se répercute dans tout texte dramatique où il est question du jeu et du pouvoir. Il serait donc aisé d'établir des parallèles entre ces deux figures et toute une gamme de personnages théâtraux du vingtième siècle : les sœurs de Genet, le professeur et l'élève de Ionesco, Lucky et Pozzo de Beckett. Cependant, le fou avec sa marotte et son chapeau à grelots est un personnage qui perdure à travers les âges et qui a toujours sa place dans la dramaturgie.

C'est en examinant la dynamique du couple fou et roi que nous proposons de revisiter l'univers dramatique de Michel de Ghelderode et de nous pencher sur *Escorial*, *Christophe Colomb* et *L'école des bouffons* afin d'élucider le discours de la folie et d'articuler le

¹ On peut consulter à ce titre la liste des fous du roi, avec dates, cours royales et pays auxquels ils étaient associés, contenue dans l'appendice de l'étude de Beatrice K. Otto, *Fools Are Everywhere: The Court Jester around the World*.

processus de construction du personnage du bouffon ainsi que sa réception par le lecteur-spectateur.

Un esprit malsain dans un corps malsain ?

Souvent affligé d'un handicap, d'une infirmité, ou de la taille d'un nain, le fou est avant tout un acteur qui se donne incessamment en spectacle. Pourtant, à la Renaissance, le lien entre l'anomalie physique et la perturbation psychique est vite fait. Du dicton « un esprit sain dans un corps sain » surgit son corollaire : « un esprit malsain/malade dans un corps malsain/malade ». Ce qui implique que même si le fou ne souffre aucunement de troubles mentaux, ses déficiences corporelles semblent en suggérer. Il n'empêche que le fou du roi peut véritablement être atteint d'une maladie du cerveau et distraire la cour par l'exhibition de son anormalité : « A court jester was by no means necessarily a madman. Many were undoubtedly skilled comedians. . . . It is equally clear, however, that medieval courts often kept people whose comic function was far from voluntary, and who might today be categorized as mentally ill or mentally disabled » (Huot 44).

Quoiqu'elles soient une possibilité, ni la maladie mentale ni la malformation physique ne doivent obligatoirement aller de pair avec le personnage du bouffon. La distinction entre celui qui simule la folie et celui qui en est atteint s'efface, car les deux en manifestent les symptômes. Il est difficile de dire si le fou du roi Lear est un peu fou, ou si ce n'est qu'un jeu. Ce qui importe, c'est qu'Edgar qui imite la folie et Lear qui en est frappé adoptent une conduite pareille à celle du fou : comportement étrange, accoutrement hors la norme, propos bigarrés parsemés d'absurdités, de bouts-rimés, de charades et de non-sens. Cela implique que la représentation de la folie nécessite sa propre mise en scène et que l'état mental du fou n'importe aucunement. Il doit par ses actes, sa parole et son apparence diverger de la norme incarnée par les personnages détenant le pouvoir — d'habitude le roi et son entourage. Bref, que le fou du roi soit véritablement atteint de folie compte bien peu, l'essentiel c'est qu'il la signifie.

Discours de la folie

La fonction de fou du roi, qui consiste à divertir en assumant l'identité d'un sot, va de pair avec un singulier privilège. Le fou jouit d'une liberté de parole envers son souverain, que nul autre n'ose se permettre. Tant qu'il garde le ton de la plaisanterie, de la moquerie ou de la satire, il a effectivement le pouvoir de dire n'importe quoi, à n'importe qui, avec une entière impunité. Puisqu'ils sont de l'ordre du jeu et qu'ils se couvrent du masque de la folie, ses propos restent sans répercussions. Ne craignant pas le châtement, le fou se situe alors dans un espace de permanente immunité, hors de l'ensemble des lois qui gouvernent les autres sujets. S'il y a quelque sagesse et quelque lucidité dans son discours, elles sont donc le résultat de son précieux et unique avantage : « Wisdom in madness, in other words, may be the result of freedom in madness . . . » (Byrd 5). Cependant, si le jeu et la folie qu'il imite lui donnent la liberté de parole, ils privent en même temps cette parole de toute autorité. Le discours du fou du roi est à la fois vérité libérée et vérité niée. Le bouffon n'est pas puni, mais il n'est pas non plus pris au sérieux.

Sa liberté d'expression et sa dérobaude au système pénal ne sont pas gratuites et ne manquent pas d'entraîner de fâcheuses conséquences. En évitant la responsabilité de ses actes et de ses paroles, le fou échappe aux règles. Mais en échappant aux règles, il perd le

bénéfice de leur protection. Farceur ou souffre-douleur de son roi, il n'est qu'un jouet de ce dernier. Marionnette vivante, il est dépouillé de son identité pour ne devenir qu'objet de son maître, qui peut disposer de lui à sa guise : « A court fool may, like a pet animal, be afforded the protection of the lord; but in this case mistreatment of the fool is regarded more as a trespass against the property of the lord than as a violation of the fool's person » (Huot 67). Si le fou est libre dans ses actes et ses paroles, sa personne dépend entièrement de son roi.

Jeux de miroir

Toujours est-il que si le roi est nécessaire au fou, le fou est également nécessaire au roi. La bêtise, l'étourderie, l'animalité, ainsi que la difformité et la laideur, souvent manifestées par le fou, contribuent à mettre en relief l'intelligence, l'habileté, la virilité et la puissance incarnées — ou du moins censées l'être — par le roi. Chaque trait du fou est un reflet dérisoire des traits de son maître, jusqu'à son costume qui copie et bafoue celui de son souverain. Sa marotte, bâton de bois surmonté d'une tête grotesque, fait allusion au sceptre royal. Son chapeau, orné de grandes oreilles et de grelots, parodie la couronne. Le fou représente le double ridicule du roi. Les deux font en effet partie d'un étrange duo, où le premier représente l'envers moqueur et grotesque du second. Le fou rappelle constamment au roi la futilité et la vacuité de son pouvoir, qui, tout comme la folie du bouffon, n'est qu'un rôle, une fonction. Le roi règne, le fou l'imité en le raillant : « Tous deux prisonniers de leur fonction respective, ils improvisent jour après jour le psychodrame du pouvoir ; l'un s'attachant à l'exercer, l'autre à le contrefaire » (Lever 24). L'opposition du personnage du fou à celui de son roi sert non seulement à accentuer la majesté de ce dernier, mais aussi à préserver l'image de sa santé, de son équilibre et de sa raison. Comme le souligne Jean-Marie Fritz, « le roi ne se protège de la folie qu'en la projetant sur un personnage de sa cour : le fou du roi, 'garde-fou' de la folie du roi » (84). Puisque les deux forment un couple indissociable, le fou suggère aussi le monstre qui rôde sous la surface et la folie potentielle dans laquelle peut s'abîmer le roi. L'exemple le plus flagrant de cette possibilité de chavirement dans la littérature dramatique nous est bien sûr présenté par la précipitation dans la folie du roi Lear. Lorsque son fou lui demande « whether a madman be a gentleman or a yeoman? », Lear s'écrie : « A king, a king ». ²

La genèse des « fous »

L'univers dramatique de l'écrivain belge Michel de Ghelderode (1898-1962) a souvent été associé par la critique au Moyen-Âge finissant et à l'art flamand. Cet univers peuplé de créatures étranges, de moines grotesques, de gnomes, de rois impotents, de nains et de bossus compose un monde où règnent et s'entremêlent dans un rire grinçant et inquiet le cauchemar, la maladie, la folie et la mort. ³ Le jeu du pouvoir s'y déroule sans cesse entre des personnages qui font penser à des marionnettes difformes, préprogrammées et codées d'avance par leurs rôles : « Ainsi, le théâtre de Ghelderode — écrit Pol Vandromme — est

² Voir acte III, scène 6, dans *King Lear* de Shakespeare (287).

³ Ce mélange qui met mal à l'aise est à son comble dans *La balade du Grand Macabre*. L'étrange farce sur la fin du monde se métamorphose au dénouement en une comédie sur un homme devenu fou.

entre les mains des bouffons et des bourreaux » (88). Le fou du roi ghelderodien, qui rappelle les figures déformées et crispées de la Nef,⁴ y occupe une place d'honneur.

Comme le souligne Helen Hellman, Foliale le bouffon est « perhaps the most typical Ghelderodian hero » (265), qui apparaît dans plusieurs œuvres de Ghelderode : *Escorial*, *Christophe Colomb*, *L'école des bouffons*. Il change parfois de nom en « Prince Foliale », devient tout simplement « le fou » ou encore le « fou du roi ». La genèse du premier Foliale — celui d'*Escorial*⁵ — est attribuée par son auteur à une source plastique. Ghelderode prétend avoir créé son drame suite à la contemplation de deux tableaux dans un musée :

Escorial est né d'une visite au Louvre, en 1921. Dans la même galerie j'avais rencontré deux tableaux, l'un de Greco représentant un roi d'Espagne effarant, une sorte de tuberculeux épileptique, l'autre de Velasquez [*sic*] représentant un nain trapu, moustachu, pétant de santé, une sorte de monstre herculéen... Pendant des années, ces deux personnages cohabitèrent dans ma cervelle... Un jour, ils se mirent à bouger dans ma cervelle et jouèrent un jeu... Et c'est en 1925-1926 que cette saleté morale est sortie de moi. Je dénouais leur drame et tentais de rendre l'atmosphère formidable que l'Espagne m'avait injectée avec sa peinture. (291)⁶

Il convient de commencer par un bref résumé de ce drame. Dans un palais décrépît et moisissant, un roi à l'allure malade se bouche les oreilles pour ne pas entendre l'aboïement des chiens qui hurlent à la mort. Alors que la reine expire dans ses appartements, il ordonne à son bouffon de le distraire, mais le cœur de Foliale n'y est pas. Menacé de la corde, il propose à son souverain un dernier jeu : un échange de rôles. Lors de cette farce, les deux révèlent leurs véritables sentiments, leur souffrance et leur haine mutuelle.

Le corps de Foliale, fidèle à l'image moyenâgeuse du bouffon contrefait, déformé et odieux, est marqué d'imperfections physiques : des jambes tordues, une grosse tête rousse, une allure d'araignée. Sa fonction de divertisseur et de souffre-douleur du roi y est clairement exhibée. Ce dernier se sert de Foliale aussi bien pour s'amuser (le prie de rire, de le faire rire, de faire des grimaces, d'imiter un chien) que pour se défouler (le gifle, lui inflige des coups de pieds). « Que fais-tu près de moi ? » demande le roi, « J'attends vos ordres » répond Foliale, fournissant la preuve d'une soumission totale à son maître (*Escorial* 77). Si ce fou a le privilège de dire la vérité, ceci ne lui est possible que sous le déguisement du jeu et de la moquerie. Une de ses premières répliques, « Je sais parler aux

⁴ « La Nef des fous » est d'ailleurs un élément employé comme décor dans *L'école des bouffons* ; un navire qui porte ce nom figure sur la scène.

⁵ Dans notre analyse, nous nous pencherons surtout sur *Escorial*, car c'est dans cette pièce, écrite en 1927, que Foliale apparaît pour la première fois.

⁶ Confidance de Ghelderode faite à Jean Francis en août 1951 à Bruxelles et documentée par ce dernier dans *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode : Spectrographie d'un auteur*. Il est essentiel de mentionner ici l'étude d'André Vandegans qui scrute de près cette confidance et démontre la fausseté ou l'impossibilité d'un tel aveu de la part de Ghelderode. Le tableau qui représente le nain de Vélasquez se trouve au Prado et n'aurait donc jamais pu être contemplé à côté du roi de Greco (portrait de Saint Louis et non d'un roi espagnol) qui est au Louvre. Soulignons aussi que Ghelderode ne s'est jamais rendu à Madrid. L'auteur a donc dû superposer dans sa mémoire un tableau d'Antonio Moro et plusieurs toiles de Vélasquez dont il a vu des reproductions dans des livres.

rois et aux chiens, Sire » (75), en plus de faire sourire, indique déjà son attitude envers le roi, qu'il considère un vil animal indigne de sa fonction et de son rang. Il en est de même lors de ses plaisanteries : « Pourquoi marches-tu derrière moi ? » — « Je piétine votre ombre ! » (76-77). Sous l'aspect comique de son commentaire se glisse la haine pour son maître et le désir de l'annihiler. En dépit de sa liberté, le fou demeure un objet dans les mains du roi, qui le dirige comme un pantin et qui en dispose comme il lui plaît : « Je veux rire, et toi tu veux dormir ? Il faut que je rie ! Ou si tu n'arrives pas à m'amuser, il y a le garrot. . . Ris ! Sinon je te remets à mon bourreau . . . » (78). La toute-puissance du roi sur son fou se manifeste à la fin d'*Escorial*, où Folia est étranglé par le bourreau sur l'ordre de son maître. Toutefois, si le bouffon a besoin de son roi, le roi a aussi besoin de son bouffon. C'est bien sa compagnie qu'il cherche dans les moments de désarroi, et sa perte lui paraît plus douloureuse que celle de sa femme : « Une reine, mon père, ça se trouve ; mais un bouffon... » (85) se lamente-t-il à la mort de Folia.

Le jeu des reflets renversés

C'est justement la relation entre le roi et son fou qui constitue l'ultime intérêt d'*Escorial*. En effet, ce court texte dramatique réussit à démontrer la complémentarité, l'interchangeabilité et le jeu de reflets renversés de cet étrange duo. Le point culminant de la pièce est bien sûr l'échange de rôles, initié par une farce que Folia propose à son maître. En même temps que le bouffon ôte son capuchon et sa marotte, il débarrasse le roi de sa couronne et de son sceptre. Ainsi dénudés, tous deux perdent leur identité et leur fonction. Le roi est défait de sa royauté ; Folia de sa condition de bouffon. « Deux hommes, y pensas-tu ? Moi, d'un roi ; toi, d'un monstre, nous voici devenus deux hommes ! » s'exclame le roi. « Pour être autre chose — ajoute-t-il — il suffira de quelque accessoire » (80). Il se pare alors des attributs de son fou et drapé ce dernier des siens, en le pressant de monter sur le trône afin de compléter la transformation. Il est clair que cette superbe inversion se fait par le biais d'objets scéniques et que la permutabilité des rôles entre le fou et le roi n'est qu'une question de costume, d'accessoire et d'objet du décor : trône, capuchon, marotte, manteau royal, sceptre et couronne.

Le trône royal, monté sur un long escalier, devient le lieu d'échange d'identité entre les deux protagonistes. Au commencement de la pièce, le roi appelle son bouffon du bas des marches, et c'est « *derrière le trône, tout en haut* » (74) que Folia fait sa première apparition. Leur emplacement préfigure l'inversion qui suivra, « ils ont déjà, pour un moment, changé de place » (Elling 40). Par la suite, Folia se transformera en roi en gravissant les marches du trône ; le roi se métamorphosera en bouffon en les descendant. Ajoutons que si un trône élevé signifie le pouvoir royal, l'étrange apparence de ce trône « *bizarre et comme en équilibre : un trône de fou persécuté* » (*Escorial* 71) symbolise l'instabilité de la royauté, qui peut à tout moment basculer dans la folie.

Le chavirement de l'un et l'anoblissement de l'autre se finalisent évidemment par l'échange de costumes et d'accessoires, particuliers à leurs fonctions respectives. Chacun des deux s'identifie avec le déguisement extérieur qu'il vient d'endosser et (en même temps qu'il l'enfile) adopte les traits qui lui sont attribués. Affublé de la couronne, du sceptre et du manteau royal, Folia-roi cesse ses singeries et s'exprime sérieusement : « Celle qui meurt, elle est belle, pure et sainte » (82). Sans avoir recours aux momeries ou aux blagues, il admet sa passion pour la reine et affirme son mépris envers son souverain : « Tu es un

salisseur, épris d'ordure . . . » (82). Le roi, en revanche, attifé du bonnet à grelots et nanti de la marotte, a finalement le droit de se conduire déraisonnablement, d'abandonner son visage de circonstance et de se prêter à toutes les folies. Le costume du fou lui confère une attitude et un comportement libérateurs. Il n'est plus obligé de simuler le chagrin (dû au trépas de la reine) et peut dorénavant s'esclaffer, s'amuser et ricaner à volonté. Il effectue des salutations parodiques, danse sauvagement, hurle, esquisse des pas de pavane et se couche sur les marches. En plus, sous le masque du bouffon, le roi se permet de révéler la vérité. Il ose dévoiler la jalousie qu'il éprouve envers Folial à cause de la liaison avec sa femme : « Je sais que vous avez été le seul à 'la' comprendre. . . . Et pour vous, elle avait de ces regards . . . longs et humides . . . » (83). Il admet les avoir épiés, avoir « connu l'atroce volupté d'être témoin » (83) de leurs amours, et confesse que c'est lui-même qui a empoisonné la reine : « Elle meurt à cause de ce monstrueux, de cet inconcevable amour ! » (83).

L'alibi du masque

Le roi fait l'aveu de son secret uniquement sous la protection du costume du bouffon, car les paroles d'un tel personnage ne portent pas à conséquence. Un fou du roi a le droit de tout dire, mais il n'est pas pris au sérieux puisque sa parole est accompagnée de blagues, de rire et de jeu. Si le roi déguisé en bouffon laisse la vérité se glisser parmi ses pitreries, le lecteur se trouve déstabilisé et se pose la même question que Folial : « . . . dois-je éclater de rire ? Ou proféras-tu la vérité ? » (83). Il convient donc de mettre l'accent sur l'importance du costume du fou du roi, qui « permet à l'homme qui le porte d'adopter une certaine conduite et d'actualiser les facultés qu'il symbolise. Le costume, indispensable à la manifestation du bouffon, devient un véritable instrument de libération » (Bogaert 117). Il est impossible de délivrer le capuchon et la marotte du rôle qui s'y attache et qui s'impose sur celui qui les revêt. Celui qui s'en pare emprunte forcément l'identité du bouffon. Ce qui a pour corollaire que celui qui s'en pare se trouve aussi attribuer les caractéristiques de ce dernier. L'identité du fou est donc un rôle codé et prédéfini par son costume ainsi que par ses accessoires : la véritable identité de celui qui les met s'efface derrière le rôle qu'il endosse.

C'est la raison pour laquelle le doute s'introduit chez le lecteur, qui se demande s'il doit croire à la confession du roi, ou s'il s'agit d'une mauvaise plaisanterie, que celui-ci se permet en jouant au bouffon. C'est seulement quand le roi en a « [a]ssez » et qu'il déclare que « la farce est finie » (*Escorial* 84) — c'est-à-dire quand il quitte son déguisement de fou et reprend son identité — que se confirme la véracité des propos énoncés auparavant sur le ton de la comédie :

FOLIAL, *fuyant sur les marches*. Ma couronne !... Je suis le roi !...
LE ROI, *le poursuivant*. Ma couronne !... Je suis le roi !...
FOLIAL. C'est moi le roi, puisque j'avais l'amour d'une reine !...
LE ROI, *s'agrippant au bouffon*. Gardez l'amour, rendez la couronne !... (84)

Malgré le comique de cet échange, la lutte pour la couronne permet d'observer la bassesse du roi et la sensibilité du fou. Si pour les deux protagonistes la couronne signifie la royauté, pour le roi elle est le symbole du pouvoir, pour Folial celui de la noblesse qui lui donne droit à la reine. La réaction à l'annonce du trépas de celle-ci finit par dissiper le

doute. Alors que Folia « *tombe à genoux et se cache le visage* » (84), le roi s'empresse de reprendre son manteau, son sceptre et sa couronne, ordonne l'exécution de Folia et éclate de rire. En se servant du statut conféré par le costume de son fou, ce roi mesquin vient de jouer une terrible farce pour satisfaire à son besoin de vengeance.

C'est donc grâce à l'astucieux échange de place, de costumes et d'accessoires que se déroule entre le roi et son fou « [t]out un drame passionnel dont nous ne voyons se jouer que le dernier acte » (Castro 50). Outre la comédie mutuelle et la révélation de la vérité, cet échange leur permet aussi un jeu de reflets, qui rappelle l'inversion carnavalesque. Le laid apparaît beau et le noble s'avère grossier. Sous son accoutrement de fou, Folia a un cœur de roi ; sous ses vêtements majestueux, le roi n'est qu'un pauvre fou : « . . . Folia v[oit] son reflet — le Roi déguisé en bouffon — s'agiter au pied du trône, tandis que le Roi aperçoit sur ce trône ce qu'il n'a cessé d'être : un bouffon grotesquement couronné » (Blancart-Cassou 666).

Un rire âpre et angoissant

Il importe de souligner aussi qu'en mettant en spectacle la transformation du roi en bouffon, Ghelderode semble prescrire la « recette » et articuler le processus de construction du personnage du fou. En plus de faire valoir l'importance du costume, il explicite la fonction de ce dernier, ainsi que le comportement que celui qui le porte devrait adopter. Le roi énonce clairement que le métier de Folia est « d'être hilarant » (*Escorial* 76) et « d'être gai » (*Christophe Colomb* 162) — remarques qui font écho aux recommandations données aux fous par leur bedeau, Galgut dans *L'école des bouffons* :⁷

Vous bouffonnerez, et que vous choisissiez l'épigramme ou l'étron, bouffons bouffonnants serez-vous, nantis de ce pénible apostolat d'amuser les humains. Vous trouverez votre style : les uns se comporteront avec une sereine fatalité, et seront sacrés artistes ; d'autres agiront scélératement, sous les crachats et les gifles. . . . Sachez regarder, écouter et vous taire ; sachez souffrir avec le sourire et dissimuler votre joie ; sachez le moment de lâcher un trait d'esprit ou une vesse. . . . Cachez vos émois, vos dégoûts, vos hargnes ; ou laissez croire que vous ne faites que simuler ces sentiments personnels. Qu'à aucun moment, on ne soupçonne que vous puissiez être autre chose qu'un bouffon. . . . (307-08)

De toute évidence Folia échoue comme bouffon car il dédaigne ses fonctions. Il refuse de servir son souverain et fait tomber son masque : « Grâce ? Laissez-moi monter à mon grenier ? Je voudrais dormir... » (*Escorial* 78) supplie-t-il le roi. Il laisse transparaître ce qui devrait à jamais rester camouflé par son costume/rôle : son amour, son chagrin, son abattement et sa fatigue. Cette erreur lui coûtera la vie. « Voici des semaines, de noires semaines que tu te morfonds — l'accuse le roi — Et tu n'as pas un mot drôlatique, pas une farce pour ton roi ! » (76). « . . . ton visage exprime le souci, l'angoisse, le désespoir — tout ce qui devrait paraître sur le mien et n'y paraîtra pas, malgré mes efforts ! » (80). Si Folia jouit de privilèges et d'une liberté de parole et gestes, il est constamment contraint de

⁷ Il importe de mentionner que cette pièce, comme l'a si bien dit Francis, « forme pratiquement un tout avec *Escorial*. Elle en est comme le soubassement, l'éclairage, le prolégomène » (362). En effet, les deux pièces se déroulent dans un lieu et une atmosphère semblables, elles ont pour objet une anecdote comparable, elles abordent les mêmes thèmes, et le personnage de Folia fait partie de chacune d'elles.

porter le masque de la folie et du jeu — qu'il n'a jamais le droit de quitter, sous peine de mort.

Quant au comique, s'il est vrai que certaines des plaisanteries ou des grimaces amusent, elles provoquent néanmoins un frisson, un rire âpre, inquiet et ambigu, qui met mal à l'aise. En même temps qu'il distrait, le bouffon (ainsi que le roi-bouffon) dégoûte et fait pitié. Ces réactions sont renforcées par les bruits, les odeurs et les images insinués par le texte dramatique, qui peuvent être facilement concrétisés lors de la mise en scène. Le lecteur se sent envahi de toutes parts par des éléments qui touchent ses sens et font vibrer ses nerfs. À la « *cacophonie désolante* » (71) qui parvient du dehors — jappement des chiens, jurons, tintement des cloches et claquements de fouets — se mêlent les gémissements et les violents éclats de rire qui ponctuent la pièce. Ces sons se projettent sur un fond olfactif tout aussi déconcertant : des parfums de cire, des huiles aromatiques, des cadavres embaumés, la pourriture des cryptes, le fumet de la chair, l'odeur des fastes et de la Mort. L'étrange ambiance est complétée par les éléments visuels du décor : un éclairage de sous-sol, des tapis troués, des tentures fades ; par les personnages secondaires qui apparaissent comme deux taches de couleur : le moine noir et l'homme écarlate ; ainsi que par les images troublantes suggérées dans les dialogues : « ... des ténèbres de ce palais, où les murs ont des yeux, où les salles des fêtes recèlent des trappes et des instruments de supplice. ... un royaume où goutte le sang... » (82). La singularité du champ olfactif, auditif et visuel contribue à souligner une atmosphère cauchemardesque qui évoque les tableaux des maîtres flamands (Bosch et Brueghel) et à mettre en parallèle les émotions et les sensations provoquées par le fou du roi. Le lecteur se sent à la fois troublé, amusé, dégoûté et saisi d'un rire angoissant.

Œuvres citées

- Blancart-Cassou, Jacqueline. « Jeux de miroirs dans le théâtre de Michel de Ghelderode ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 4-5 (1991) : 661-71. Imprimé.
- Bogaert, Elisabeth. « Le masque dans le théâtre de Michel de Ghelderode ». *Romanica Gandensia XII : Études de philologie romane*. Éd. Herman Braet et al. Gand : Rijksuniversiteit te Gent, 1969. 107-33. Imprimé.
- Byrd, Max. *Visits to Bedlam: Madness and Literature in the Eighteenth Century*. Columbia : U of South Carolina P, 1974. Imprimé.
- Castro, Nadine Berthe. *Un Moyen-Âge contemporain : Le théâtre de Michel de Ghelderode*. Lausanne : Âge d'Homme, 1979. Imprimé.
- Elling, Marinus Franciscus. *L'œuvre dramatique de Michel de Ghelderode*. Amsterdam : Universiteit van Amsterdam, 1974. Imprimé.
- Francis, Jean. *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode : Spectrographie d'un auteur*. Bruxelles : Musin, 1968. Imprimé.
- Fritz, Jean-Marie. *Le discours du fou au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles : Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*. Paris : PUF, 1992. Imprimé.
- Ghelderode, Michel de. *Christophe Colomb. Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. 151-84. Imprimé.

- . *Escorial. Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. 67-85. Imprimé.
- . *L'école des bouffons. Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. 285-332. Imprimé.
- Hellman, Helen. « The Fool-Hero of Michel de Ghelderode ». *Drama Survey* 4 (1965) : 264-71. Imprimé.
- Hesse, Hermann. *Siddhartha*. Trad. Joseph Delage. Paris : Grasset, 2017. Imprimé.
- Huot, Sylvia. *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*. Oxford : Oxford UP, 2003. Imprimé.
- Lever, Maurice. « Le mythe du fol ». *Magazine littéraire* 175 (1981) : 22-24. Imprimé.
- Otto, Beatrice K. *Fools Are Everywhere: The Court Jester around the World*. Chicago : U of Chicago P, 2001. Imprimé.
- Shakespeare, William. *King Lear*. Éd. R. A. Foakes. Londres : Arden Shakespeare, 1997. Imprimé.
- Vandegans, André. « Les sources plastiques d'Escorial ». *Revue d'histoire du théâtre* 73.1 (1967) : 24-32. Imprimé.
- Vandromme, Pol. *Michel de Ghelderode : La Flandre espagnole*. Lausanne : Âge d'Homme, 2001. Imprimé.