

## *L'insolite de l'écriture: la «peine du style». (À propos du Jardin malade de Michel de Ghelderode)*<sup>1</sup>

ANA GONZÁLEZ DE EXTREMADURA  
UC

Nature cultivée confrontée à la nature sauvage, le jardin apparaît, dès ses origines, comme un lieu clos et rassurant, comme un espace où coïncident ordre et culture. Il évoque le Paradis de la Genèse, une terre d'innocence et d'abondance où poussent les pommes du métal le plus précieux: jardin des Hespérides il est aussi, et plus largement, symbole d'un Age d'Or. Le jardin peut de même s'inscrire dans l'imaginaire féminin (*Le Roman de la Rose*) ou dans le domaine de la spiritualité et du mysticisme (*Le Cantique des cantiques*).

En satisfaisant les besoins les plus élémentaires de l'homme, les jardins témoignent des débuts de sa vie sur la planète. C'est pour cela qu'ils ont un rapport privilégié aux mythes des origines et aux mythes de fertilité que l'on rencontre dans la plupart des civilisations. Ils illustrent d'autant plus facilement ces mythes qu'ils sont à la fois dans le temps et hors de lui, éternels comme la nature et changeants comme le paysage. [...].

Les jardins, [...], sont liés aux contes qui font rêver l'humanité sur le mystère des origines. Parmi ces mythes, on retrouve dans presque toutes les civilisations celui de la séparation de la terre et du ciel<sup>2</sup>.

A cause de ses aspects ambivalents, on pourrait dire que le jardin est le résumé de l'univers. Mais s'il est terre et ciel, il peut représenter aussi le lieu où la beauté rencontre la monstruosité et où le Paradis rejoint l'Enfer (Dante, Virgile, Homère...). C'est pourquoi, le jardin peut être à la fois conçu comme rêverie qui nous transporte avec joie hors du monde ou, a contrario, comme cauchemar qui nous consigne dans la finitude, la chute ou la perversion (*Le jardin des délices* de Hieronymus Bosch; *Le jardin des supplices* d'Octave Mirbeau).

---

<sup>1</sup> Ce travail est un développement de: Ana González Salvador, «Écrire, s'installer, contaminer, raser» in *La littérature belge de langue française*. Paris. L'Harmattan, 1995, pp. 115-120.

<sup>2</sup> Michel Baridon, *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris Éd. Robert Laffont, 1998, p. 17.

Le conte de Michel de Ghelderode *Le Jardin malade* (1939)<sup>3</sup> nous introduit, comme l'indique son titre, dans un domaine de prime abord négatif. Présenté sous les signes de l'abandon et de la dégénérescence, le jardin peut ainsi engendrer très vite la métaphore où s'inscrivent la maladie et la mort. Or, on le sait, ce retournement du locus amoenus n'est pas une exception dans le contexte issu de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À côté de l'enthousiasme suscité par la couleur chez les impressionnistes et les écrivains de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Zola, Mirbeau, Flaubert...) <sup>4</sup>, les poètes s'attardent à chanter l'obscur sensualité des jardins imprégnée de nostalgie, de mélancolie et d'un érotisme plutôt morbide: Verlaine et Samain en France, Maeterlinck et Rodenbach en Belgique, Valle Inclán, Antonio Machado ou Santiago Rusiñol en Espagne... pour ne citer que ces auteurs.

Nous pouvons trouver un exemple de cela chez Juan Ramón Jiménez qui, dans le sillage de Verlaine, compose les «Jardins lointains»<sup>5</sup> à la façon d'un cycle qui comprend trois moments poétiques: «Jardins galants» (le printemps), «Jardins mystiques» (l'hiver) et «Jardins dolents» (l'automne). Transformé physiquement par le passage du temps et par les traces que les saisons inscrivent sur son paysage, le jardin s'érige donc comme espace privilégié où abondent les *topoi* de la littérature fin-de-siècle. Cependant, il faut bien signaler que cette oeuvre du poète espagnol exemplifie surtout, et de façon particulièrement pertinente, le fait que la représentation du jardin est inséparable de son cycle naturel et qu'un dépérissement hivernal ne fait que préparer une renaissance printanière.

À l'instar de ces poèmes, il faudra concevoir *Le jardin malade* de Ghelderode comme un espace de transformation. Au-delà de la négativité initiale, présente dès le titre, il s'agit en fait du récit d'une crise, sorte de catharsis ou de table rase qui débouche sur un renouvellement et une résurrection. Notons au passage que cette crise ne se réfère à l'acmé de la maladie et à son corrélat la mort que pour dire le rapport de Ghelderode à l'écriture, à la charnière de deux genres, le théâtre et la narration. Je propose donc de lire ce jardin comme le lieu d'une métamorphose où une négativité initiale contamine le texte, mais ne se répand que pour atteindre une épuration finale. Suivant cette lecture, la notion de jardin semblerait rester bel et bien fidèle à ses racines, dans un rapport privilégié à l'idée d'origine et à celle de fertilité.

Dans le but de cerner, dans sa valeur métaphorique, la réécriture du motif du jardin proposée par Ghelderode, il convient de situer ce conte dans le contexte, plus large, de l'activité littéraire de l'auteur. Sa rédaction s'étend du 21 avril au 9 juin 1939, date significative puisque nous savons que Ghelderode

<sup>3</sup> Michel de Ghelderode *Le Jardin malade* in *Sortilèges*, Éd. Jacques Antoine, Bruxelles, 1982, pp. 37-67. Les citations se rapportent à cette édition.

<sup>4</sup> Cf. M. Baridon, *opus cit.* p. 973.

<sup>5</sup> Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos* (1904).

cesse officiellement d'écrire pour le théâtre le 1er février de cette même année. Cela signifie donc un retour à son passé de conteur<sup>6</sup>.

D'un autre côté, il est important de signaler, vu le thème développé dans ce récit, que la maladie qui tourmente Ghelderode, présente depuis 1921, se fait plus douloureuse en 1936. Elle n'est pas étrangère au retrait de l'auteur et au déclin d'une «période de haute fécondité littéraire»<sup>7</sup>. Elle n'est sans doute pas étrangère au thème choisi.

Il s'agit là d'un récit présenté sous le nom d'Extraits d'un *journal*. La narration s'étend le long de six mois: elle se déroule fondamentalement pendant l'été et l'automne puisqu'elle commence le 15 juin et finit le 25 décembre 1917. Il va sans dire qu'il faudra interpréter cette dernière date dans sa valeur hautement symbolique:

*Christus natus est!*... Vers minuit, toutes les cloches de la ville se répondaient fervemment. Ce matin, c'est comme un miracle. La neige est tombée, épaisse. O pacification!

Le Journal se termine donc sous un signe positif, à l'opposé de son commencement.

Rappelons que le conte débute avec l'installation du narrateur dans un hôtel privé, de «style classique français» qu'il qualifie comme étant de «fière allure». Il s'agit de l'ancien Hôtel du baron de Ruescas, rue des dames Anglaises, situé dans un quartier voué à la démolition, «gardé par de menaçants et mélancoliques fantômes, embusqués dans les ténèbres». Vue de l'extérieur, la maison n'est pas très engageante:

une austère façade dormante dont les cinq fenêtres semblaient condamnées sous leurs volets cadencés et dont l'entrée cochère ne s'ouvrait jamais, hostile et pesante comme l'entrée d'un tombeau.

Le narrateur nous informe également que, malgré une décrépitude évidente et une hostilité certaine doublée d'une atmosphère sinistre, il a, depuis son enfance, toujours désiré habiter dans «ce quartier déshérité de [la] ville, quartier délaissé des familles nobles ou de haute bourgeoisie et envahi par la populace qui le dégrade». Il précise qu'il a «loué ces lieux comme on achète un souvenir».

En quête d'isolement et de repli, ce personnage vient donc habiter un espace marqué par un passé révolu et par un destin de finitude. On peut dire sans

<sup>6</sup> Les premières incursions dans l'écriture de l'auteur belge Michel de Ghelderode (1898-1962) sont, dès 1917, des poèmes et des contes. Signalons, comme exemple, son conte de 1921 «Paysage attristé».

<sup>7</sup> R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Académie Royale de Langue et Littérature Françaises, Bruxelles, 1980, p. 269, n. 2.

se tromper que ce lieu imprégné de mystère, d'angoisse et de terreur investit tout de suite le récit des traits de la littérature décadente et même fantastique.

Pendant, malgré son atmosphère de clôture, le début du texte annonce aussi une ouverture: «je ne parvenais pas à croire que ce décor ne cachait que le vide, que cet écran mort ne dissimulait aucune destinée». D'un côté, cette phrase suggère l'espoir de surpasser la finitude en évoquant, par contre, une «destinée» encore possible. De l'autre, «décor» et «écran» sont les mots qui introduisent le lecteur dans un espace autre —celui de la représentation et du théâtre—, métaphore qu'il n'arrive pourtant pas à déchiffrer tout de suite dans la mesure où il est aussitôt capté par la description de ce lieu mystérieux «ouvert largement sur le jardin»:

Surtout il y a le jardin qui fait mon ravissement et mon inquiétude. J'en oublie la maison. Ce jardin, comme un fragment de forêt vierge enclos d'épaisses murailles, il m'hypnotise; je passe des heures à le regarder, sans penser à y mettre le pied, sans le comprendre. Il ne se laisse pas deviner, se montre impénétrable. C'est une brousse —le printemps donnant tous ses feux déjà— que couronnent des arbres, châtaigniers et tilleuls, et qui paraît baigner dans une pénombre éternelle. Tel est l'abandon de ce terrain décliné qui se relève vers le fond, à plus de soixante mètres du perron, qu'on se trouve devant un mur végétal où se devinent des pistes à la place des chemins disparus. Ce paysage m'a paru féroce et répudiant l'homme.

Le spectacle de cette végétation devenue monstrueuse avec l'âge n'est pas sans induire au malaise, même à la crainte, non pour ce qu'elle doit contenir de vie animale, mais pour ce qu'elle exprime de force inéluctable. Les lierres, les glycines, les vignes vierges se livrent un combat de poulpes, étouffant les arbustes et bousculant les murailles. Ce malaise —voire cette peur— ne vient pas d'imaginer que la végétation pourrait, saisie d'un prurit, déborder du jardin et envahir comme une lame de fond la maison et les chambres —son anormale luxuriance restant arrêtée à quelque distance de mes fenêtres par un pavement bordé d'une rampe basse mais suffisante pour démarquer la limite d'une cour; mon malaise naît plutôt de la pensée que cette masse verdâtre put et doit nécessairement celer le mystère. C'est une zone interdite —je le sens— et de même que certains visages restent fermés, ce jardin se veut hostile, se garde seul. Il ne se défend pas qu'avec les mailles des branchages et les faisceaux d'épines; c'est pire, il se défend par son expression, oui, c'est le terme: il semble malade et malgré l'air circulant largement dans ce quartier et le soleil généreusement distribué, ce qui le compose reste sans éclat, blafard, si tant est que des végétations épanouies jusqu'au paroxysme puissent paraître dépérissantes. Non, le jardin n'est pas anarchiquement rendu à lui-même par l'oubli des hommes; il a une mauvaise fièvre, ou mieux: il délire<sup>8</sup>.

Capté («il m'hypnotise») par la vision du jardin, le narrateur devient spectateur («je passe des heures à le regarder») de cette «zone interdite».

<sup>8</sup> M. de Ghelderode. *opus, cit.*, p. 42.

Quant à l'objet du «spectacle», s'il est évident que le jardin est présenté comme un espace hostile et menaçant, il faut souligner également que cet espace est divisé en deux (la maison et le jardin) «par un pavement bordé d'une rampe basse mais suffisante pour démarquer la limite d'une cour». Clôturé d'un mur, le jardin contient, en son fond, un ancien cimetière, un caveau et un souterrain qui communique avec le sous-sol de la maison.

Il faut, de plus, signaler que chacun de ces espaces (maison et jardin) abrite ses propres personnages.

Au rez-de-chaussée, le narrateur et son chien Mylord, «personnage abstrait et laconique» que son maître considère comme son «bras droit».

À l'étage, une dame mystérieuse accompagnée de son enfant hydrocéphale et infirme. Introduit dans le texte comme une présence fantomatique, ce dernier personnage est d'abord perçu par le narrateur comme un nain déforme ou comme un avorton. Pourtant, le monstre s'avère être une petite fille malade —de prénom Ode (sic)— et, finalement, après sa mort, un ange qui revient dans le sommeil du narrateur pour lui dire:

J'aurais dû être sur cette terre une jolie femme, [ . . . ] qui aurait élevé des enfants, dans un grand jardin, parmi des chiens et des oiseaux. Dieu n'a pas voulu. Je grandirai et deviendrai belle dans un Ciel où je demeure<sup>9</sup>.

De l'autre côté de la «rampe», le jardin est habité par un chat, décrit comme une «affreuse bête pellagreuse» à tête de mort. Assimilé à un Démon, le chat reçoit le nom de Tétanos. Le Démon sera finalement terrassé par le chien Mylord<sup>10</sup>, nom qui évoque, bien entendu, non seulement le renversement maître-serviteur, mais encore la présence divine.

A partir de cette description des lieux, on peut considérer que la division spatiale maison-jardin, soulignée par la «rampe», renforce l'idée de spectacle en introduisant la métaphore du théâtre. Cela est d'autant plus évident que le narrateur, devenu spectateur des transformations du jardin, reste en deçà et délègue à son «bras droit» (le chien Mylord) la mission de «découvrir» les énigmes du jardin. Présenté comme un «personnage abstrait et laconique», ce chien vivra en effet, par procuration, tout un processus morbide qui mènera le récit vers la crise et l'épuration finale:

Mon chien, frappé d'une attaque, crachait sa vie en hoquetant, aplati dans une flaque d'urine qui allait en grandissant. Il eut un spasme ultime et vomit du fiel. Rejoignait-il le Démon [le chat] dans le châtement? J'avais fermé les yeux. Lorsque je les rouvris, Mylord me regardait. Il était sauf, il me reconnaissait<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Id. Ibid., p. 61-62.

<sup>10</sup> Il est nécessaire de rappeler ici la riche symbolique du chien: entre autres significations, il «sert d'intercesseur entre ce monde et l'autre, de truchement aux vivants pour interroger les morts et les divinités souterraines». Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982, p. 240. Il s'agirait dans le texte d'une sorte d'anti-Cerbère.

<sup>11</sup> Id. Ibid., p. 65.

Ce «personnage abstrait» «bras droit» du narrateur-écrivain est, de fait, l'instance qui subsume tous les événements qui hantent le jardin, lieu métaphorique où se love la maladie. Or, de quelle maladie s'agit-il?

Dès que le narrateur ose «franchir le seuil enchanté» de l'énigmatique maison» à «façade sombre», le jardin commence son processus de contamination: «léthargique», le jardin finit par devenir «monstrueux»: «Jamais je ne me suis senti si près du vide, de ce néant qui reste à mon égard le jardin malade». La contamination, couvée depuis longtemps dans ce fragment de «forêt vierge», se déclenche, rapide, de sorte que le conte se précipite vers son dénouement comme deux des personnages —le chat et l'enfant infirme— vers leur mort symbolique, comme la maison vers ses décombres et comme le quartier vers sa disparition.

C'est la fin. Les pelles mécaniques manoeuvrent, menaçantes, au bas de la rue. Je suis le dernier occupant du quartier. [...] Ce matin, c'est comme un miracle. La neige est tombée, épaisse. O purification! Mon caniche noir gambade follement dans la cour blanche. Le jardin malade est mort —il est enlinceulé<sup>12</sup>.

Table rase. Le narrateur peut quitter la scène du théâtre, «chassé de son décor» où «des pans entiers du paysage sont tombés»<sup>13</sup>.

Mais avant d'en arriver là, un processus morbide et contagieux se propage partout, en provenance du jardin infecté. Le texte n'a de cesse de répéter le même adjectif: les murailles sont malades, la maison est malade, le chat est malade, l'enfant est malade, «je» est malade: «Les signes de mort sont dans l'air».

Pour exprimer ce processus de contamination, l'écriture de Ghelderode emprunte l'excès du lexique de la maladie: fièvre, états maniaques, séniles et malsains, délires, plaies, prurit, dépravation des sens, puanteur, pourriture, lèpre, purulences, pellagre, putréfaction, perversité, plaintes, agonie, spasmes, convulsions, cris, sueur, râle, urticaire, frissons, bave... Il est donc difficile de ne pas voir l'envahissement mortifère de la page par cette démesure.

La morbidité, excès, carence ou dysfonction, apparaît, en effet, tout à la fois comme une cause et comme une conséquence de l'acte créateur<sup>14</sup>.

Telle semble donc être la maladie dans ses rapports à l'acte d'écrire. Il s'agit du style même de Ghelderode à l'œuvre dans l'articulation morbide du conte où deux domaines confrontés en un combat à *mort* génèrent chacun des éléments mis en présence, à la manière de toxines et d'anticorps: le chat (Démon issu du fond du jardin) attaque le faux monstre en provenance du deuxième éta-

<sup>12</sup> Id. Ibid., p. 67.

<sup>13</sup> Id. Ibid., p. 66.

<sup>14</sup> Jean-Louis Cabanès, «L'écriture artiste: écarts et maladie», *Dieu, la chair et les livres*. Sylvie Thorel-Cailleteau éd., Paris, Honoré Champion, 2000, p. 368.

ge (l'enfant hydrocéphale) et que défend le chien Mylord. Le combat fini, les antagonistes rejoignent leur lieu d'origine: l'Enfer pour le chat, le Ciel pour le monstre devenu ange et, pour le chien, la zone intermédiaire de la cour qui s'avère être le Purgatoire.

Telle semble donc être, aussi, l'articulation théâtrale et symbolique du conte où la maladie porte une majuscule (Tétanos) et dont le corps (textuel) porte les marques des symptômes de ce mal: contractures et spasmes. De la sorte, tendue vers la fin, la narration se raccourcit et se gonfle. Le conte est bref. Le conte est gros. L'écriture de Ghelderode, que l'excès a toujours habité, excédée ici par une «anormale luxuriance», déborde. L'acmé de la maladie n'est alors que le paroxysme d'écriture qui porte aussi bien les marques de la catharsis que celle de la caricature.

Dans cette mise en scène de la maladie, l'Hôtel de Ruescas<sup>15</sup> se révèle comme la scène d'une représentation «burlesque autant que tragique»<sup>16</sup>. Représentation qui concerne la création littéraire, la décision d'abandonner le théâtre pour revenir à un genre pratiqué dans le passé. Deux des personnages de cette représentation —le narrateur et «son bras droit»<sup>17</sup>— sont, effectivement, en quête d'un style:

La sagesse est d'attendre, de laisser agir l'impondérable: ou bien la maison nous asservira à ses lois mystérieuses, ou bien c'est nous —car nous sommes deux, je le répète, qui lui imposerons notre style. Je note encore qu'elle a paru se défendre contre les intrus que nous sommes, et qu'il faudra longtemps sans doute pour qu'elle se livre [. . .]. Certaines portes n'ouvriront pas ou se laisseront enfoncer. À cet âge et ayant reçu un tel nombre d'années, une maison ne se réadapte plus; on ne peut logiquement que la démolir<sup>18</sup>.

Or, en dépit de l'intention de l'auteur d'abandonner les tréteaux pour aborder un genre anciennement pratiqué, on peut dire que le théâtre fait retour, expressionniste et baroque: mouvement et débordement, exubérance sensorielle et théâtralité sont encore ici les traits dominants du dramaturge Ghelderode, sans oublier la présence récurrente de la monstruosité, le *monstre* du baroque.

Ces marques perpétuent, dans le conte, le style de l'auteur de *Barabbas* (1928), de *Magie rouge* (1931), de *La Farce des Ténébreux* (1936), de *Fastes d'enfer* (1937) ou de *l'École des bouffons* (1942)... Elles peuvent être considérées également, et de façon plus générale, comme son inscription dans l'héritage de «l'écriture artiste»<sup>19</sup>:

<sup>15</sup> Il faut déchiffrer, sous ce nom, la trace d'un passé espagnol.

<sup>16</sup> M. de Ghelderode, *opus cit.*, p. 54.

<sup>17</sup> Le chien noir Mylord, métaphore de la plume. À ce sujet, cf. la fin du conte «Mon caniche noir gambade follement dans la cour blanche». *Opus cit.*, p. 67.

<sup>18</sup> Id. *Ibid.*, p. 40.

<sup>19</sup> Analysée par Jean-Louis Cabanès *opus cit.*, chez des auteurs tels que les frères Goncourt, Huysmans, les frères Rosny, Paul Adam, Camille Lemonnier, Rémy de Gourmont.

L'artificialisation délibérée de la prose constitue une marque d'époque par-delà les frontières qui délimitent les territoires respectifs du Naturalisme, du Décadentisme et du Symbolisme.

[...] On se gardera, toutefois, d'unifier arbitrairement le champ littéraire en voyant, par excellence, dans l'écriture artiste, le style d'une fin de siècle<sup>20</sup>.

La maladie du jardin (décadent, fantastique, expressionniste) rejoint alors, chez Ghelderode, «la forte fièvre hallucinatoire» des Goncourt ou l'hallucination artistique» de Flaubert<sup>21</sup>. En effet, la souffrance de ce dernier n'est pas loin de celle qui nous occupe:

Ce livre, au point où j'en suis, me torture tellement (et si je trouvais un mot plus fort, je l'emploierais) que j'en suis malade *physiquement*. Voilà trois semaines que j'ai souvent des douleurs à défaillir»<sup>22</sup>.

Ou retrouve les mêmes symptômes chez Zola:

Mon estomac se détraque, mes entrailles se révoltent, j'ai le vertige quand je prends la plume [...]»<sup>23</sup>.

A l'instar d'un Zola qui procède au «saccage des jardins de la rhétorique»<sup>24</sup>, on peut penser que Ghelderode met en scène, par le biais du «jardin malade», les moments douloureux de «la peine du style»<sup>25</sup>.

Le texte «malade», qu'il soit défini en termes de manque ou d'excès, apparaît ainsi comme le double inversé, symétrique, de ces oeuvres construites, polies et unitaires exaltées par Flaubert. La maladie du style implique, en effet, «marbrure», faisandage, persillage et marquetage. La tache morbide («le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et Mallarmé» [Huysmans dans *A Rebours*]), qui est indice de décomposition, contraint le lecteur à la considérer pour elle-même. Symptôme de discontinuité, elle fixe l'attention sur les signes de surface tout en existant *per se*<sup>26</sup>.

Le conte de Ghelderode porte bien les marques distinctives de l'écriture artiste»: la «fiction se greffe sur la biographie, le journal intime ou l'autobio-

<sup>20</sup> Jean-Louis Cabanès, *opus cit.*, p. 367.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Flaubert, *Correspondance*, 17-18 octobre 1853, cité par Jean-Louis Cabanès, *opus cit.*, p. 370.

<sup>23</sup> Zola, lettre du 1er novembre 1882, citée par Jean-Louis Cabanès, *opus cit.*, p. 370.

<sup>24</sup> Selon l'expression de Jean Kaempfer *D'un naturalisme pervers*, Corti. 1898, p. 103. Cité par J.-L. Cabanès, *opus cit.*, p. 371.

<sup>25</sup> Selon l'expression d'Edmond Goncourt, *Journal*, 22 juin 1870. Cité par J.-L. Cabanès, *opus cit.*, p. 370.

<sup>26</sup> J.-L. Cabanès, *opus cit.*, p. 373.

graphie»; la description domine où règne la saturation et l'accumulation; les personnages «sont dotés d'une sensibilité vibrante, malade, névrotique»<sup>27</sup>:

Faute d'être agissant, le personnage, «hyperesthésié», hystérisé, n' existe plus que dans la variation de ses humeurs, de ses vertiges, de ses sensations<sup>28</sup>.

Cette mise en scène de la maladie affecte ici les personnages aussi bien que les décors qui, comme dans «l'écriture artiste»:

[...] sont parfois dotés d'une activité interne [...] souvent restituée sous la forme d'une succession d'états qui tous renvoient à une exubérance vitale ou à une entropie. L'excès ou le défaut se thématissent alors, métaphoriquement, sous forme de pathologie en hyper ou en hypo au gré d'une esthétique qui se plaît à la surcharge pour mieux dire la décomposition ou la perte<sup>29</sup>.

La négativité des métaphores pathologiques —où le débordement théâtral évoque les symptômes des textes paroxystiques— concerne tous les niveaux de l'énoncé, dans une réflexion sur les limites de l'art, sur les frontières du réel ou sur la crise de la représentation.

De tels récits doivent exister dans la littérature, qui a son enfer elle aussi<sup>30</sup>.

Récit d'une crise, le texte de Ghelderode introduit le motif du jardin (ciel et enfer) comme métaphore de l'écriture. Il s'agit bien d'un lieu de création menacé de stérilité mais, également, d'un lieu de lutte et de transformation qui évoque l'origine en convoquant la création et une fertilité nouvelle.

Lié aux mythes de création, de séparation et de fertilité, le jardin garde toujours quelque chose de l'image fantasmatique des origines<sup>31</sup>.

On peut donc conclure que le narrateur de ce conte écrit, en effet, «une baroque et sinistre histoire». Mais s'il «se fait violence pour reprendre la plume», s'il dépasse «l'inutilité d'écrire dans ce cahier» que sont ces «extraits de journal», il le fait sans doute, de façon réulsive, sans pouvoir ignorer la maladie comme référence biographique et sans pouvoir abandonner le théâtre comme référent littéraire.

<sup>27</sup> Id. Ibid., p. 379.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Id. Ibid., p. 380.

<sup>30</sup> M. de Ghelderode, *opus cit.*, p. 52.

<sup>31</sup> M. Baridon, *opus cit.*, p. 39.