BULLETIN

DE

l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises

UN AUTRE MOYEN ÂGE

Liliane WOUTERS Sorc'ères ou saintes : les béguines

> Georges DUBY À propos de l'amour que l'on d't courtois

Commun cat ons Georges SION - André VANDEGANS



Academie Royale de Langue et de Litterature Françaises Palais des Academies BRUXELLES

Bulletin

de

l'Académie Royale

de

Langue et de Littérature Françaises

1986

BULLETIN

DE

l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises



Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises Palais des Académies BRUXELLES

SOMMAIRE

| Séance publique du 13 décembre 1986 | |
|---|-----|
| Bienvenue de M. Georges Sion | 265 |
| Sorcières ou saintes : les béguines Discours de M ^{me} Liliane Wouters | 267 |
| À propos de l'amour que l'on dit courtois Discours de M. Georges Duby | 278 |
| Ghelderode et Hugo. Le mystère de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, Barabbas et la Fin de Satan, par André Vandegans | 286 |
| Théâtre et poésie. Le dialogue des parallèles Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du 11 octobre 1986 | 335 |
| Chronique | 343 |
| Catalogue des ouvrages nubliés | 347 |

Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie ou microfilm, réservées pour tous pays.

SÉANCE PUBLIQUE DU 13 DÉCEMBRE 1986

Un autre Moyen-Âge

Paroles de bienvenue de M. Georges SION

Aujourd'hui, c'est un souhait de longue date que nous réalisons ensemble. Il y a longtemps que nous souhaitions voir M. Georges Duby participer à une de nos séances publiques. Il avait bien voulu nous dire qu'il répondrait avec joie à notre souhait, mais les libertés d'un homme aussi occupé, aussi demandé ou sollicité, sont vraiment très réduites. Nous savons désormais que ses dates libres sont infiniment plus rares dans son calendrier personnel que les dates sûres dans ses vastes travaux...

Nous savions aussi tout ce que nous pouvions attendre de sa présence. Dans les trois superbes volumes intitulés Le Moyen-Âge, il nous conduit, à travers des temps que nous croyions connaître, d'idées neuves en idées neuves; il nous entraîne de Paris à Silvacane, de Bamberg à Chartres et de Bruges à Florence. Dans une société médiévale à propos de laquelle on répétait depuis longtemps des informations incomplètes ou aléatoires, il dégage des lignes nouvelles, comme dans Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme. Dans tous ses travaux, a dit quelqu'un, il sait associer ses lecteurs aux démarches de son érudition et je n'ai pas oublié, pour ma part, les pages sur l'apparition du vin, dans ce livre qui s'appelle L'économie rurale.

Mais je m'arrête. Il ne s'agit pas de présenter Georges Duby à un public qui montre, par sa densité, qu'il le connaît et le suit. Je voulais simplement lui dire, en ouvrant cette séance, notre joie de le voir parmi nous. Vous savez tous, ou presque tous,

que lorsque nous avons obtenu son accord, c'était l'accord d'un historien que nous admirions et d'un membre éminent de l'Institut de France.

Depuis lors, les circonstances nous ont permis en outre de l'élire parmi les dix membres étrangers de l'Académie — dont plusieurs sont ici avec nous aujourd'hui — et il succède ainsi à Mircea Eliade qui nous a quittés en avril dernier. Je n'en dirai pas plus: la séance publique de sa réception aura lieu dans quelques mois. Aujourd'hui donc, il est encore notre invité.

Il va de soi que nous lui avons laissé le choix du thème de cette séance. Vous le connaissez. L'un de nous, ou l'une de nous puisque l'Académie a toujours accueilli les femmes, devait avoir la redoutable mission d'aborder un thème que j'appellerais compatible: en effet, notre tradition est dans le parallélisme des voix autant que dans le dialogue. Pour ouvrir une séance où M. Georges Duby nous dirait ses réflexions « à propos de l'amour que l'on dit courtois », nous nous sommes tournés vers M^{me} Liliane Wouters qui est un grand poète, mais qui est aussi une exploratrice intrépide de la poésie médiévale et particulièrement de la poésie féminine, souvent conçue alors dans la solitude ou la claustration, mais dont les cris méritent de nous atteindre du fond des siècles.

C'est d'abord elle qui va nous dire quelles béguines étaient sorcières et quelles autres étaient saintes. M. Georges Duby nous apportera ensuite sa science, ses lumières et sa pénétration. Encore une fois, nous aurons beaucoup plus à lui dire bientôt. J'aurais envie d'ajouter qu'il ne perd rien pour attendre, mais l'expression pourrait lui paraître une menace. Je me tourne alors vers vous, Mesdames, Messieurs, pour vous promettre donc une autre grande joie dans quelques mois et pour vous dire à vous, à l'écart de toute menace, que vous non plus, vous ne perdez rien pour l'attendre.

Sorcières ou saintes : les béguines

Discours de Mme Liliane WOUTERS

La tentation était grande d'opposer au versant profane des écrits marqués par la spéculation courtoise leur versant religieux, voire mystique. D'où vient qu'ils sont, pareillement, obsédés par le problème de l'amour? Certes, il était dans l'air, nous dirions dans le vent, lequel soufflait sur Marcabru comme sur saint Bernard, sur les spirituelles de Helfta comme sur les Minnesänger. Un parallélisme s'impose, par d'aucuns souligné depuis longtemps, et qui, toujours, peut faire les délices des chercheurs. Même débat, mêmes topiques, mêmes termes-clefs. Et concessions semblables à l'académisme de l'époque, puisque aussi bien chacune est marquée par le sien.

Mais, qu'elle soit profane ou religieuse, dès qu'elle mérite son nom, la poésie rejette les modes, les contraintes, les poncifs. Rimant sur le néant — et à cheval — Guillaume de Poitiers, duc d'Aquitaine, est plus qu'un troubadour soucieux des formes: il ouvre un gouffre qui nous donne encore le frisson. De même, et de très loin, sortons-nous des conventions du chant religieux quand nous lisons, dans le *Dreifaltigketslied*: « C'est/ mais personne ne sait quoi/ c'est ici, c'est là/ C'est loin, c'est près,/ c'est profond, c'est élevé;/ c'est ainsi:/ ce n'est ni ceci, ni cela ».

Le temps nous est compté, nous ne le perdrons pas à cueillir les bouquets des mille fleurs. Préférons aux verdures les tapisseries à personnages, entrons dans le vif du sujet.

Donc, sur fond de chevalerie et de piété, entre théologie et courtoisie, balai et goupillon, auréole et bûcher, dans la foulée de ceux qui prêchaient le retour aux vertus évangéliques, contre les excès de l'Église, au milieu des foules vaguantes, divaguantes, et de la grande agitation des sectes de tous bords, des femmes se groupent, dévotes parfois jusqu'à l'extase, et s'organisent, hors des cloîtres, en communautés mi-religieuses, mi-laïques où, pour paraphraser leur contemporain le poète von Regensburg, « libres de tout et d'elles-mêmes », elles cherchent à « voir sans milieu ce que Dieu est ».

Que le nom de « béguines » leur soit venu du moyen-néerlandais « beggen » (mendier), de « beggini », nom parfois donné à certains Cathares, du Liégeois Lambert le Bègue, ou de la couleur beige de leurs vêtements, rien n'est moins sûr. Comme n'est pas sûre non plus la séduisante hypothèse avancée par un de leurs meilleurs commentateurs, Jean-Baptiste Porion : le mot viendrait d'« embéguiner », dans une de ses anciennes acceptions, « enivrer », et ferait référence au caractère extatique du mouvement. L'explication peut se défendre.

Mais que « béguines » ait, dans le parler populaire, acquis plus tard un sens péjoratif ne laisse pas d'étonner. Ces femmes n'ont-elles pas été des pionnières ? Marginales dans leur siècle, ressenties comme excédentaires, n'ont-elles pas établi leur vie en dehors des valeurs marchandes ? Ébauché une prise de conscience individuelle face aux collectivités monastiques ? Ne se sont-elles pas affranchies des formes religieuses traditionnelles ? Dans leurs calmes enclos, troublés parfois de coups de crosses, n'ont-elles pas amorcé un processus d'indépendance, bénéficié d'une relative émancipation ?

Les premières béguines sont signalées à Liège dès la fin du XII^e siècle. De Bâle à Bruges, d'Amsterdam à Strasbourg et de Cologne à Valenciennes, le mouvement essaime, connaît son apogée au milieu du XIII^e siècle, pour décliner ensuite rapidement, comme le regrette déjà Ruusbroec octogénaire, environ 1380. Émerveillant les uns, indisposant les autres, ses adeptes ne laissent personne indifférent. On les louange comme on les voue à la noyade. Des souverains, telle Jeanne de Flandre, des papes, tel Innocent IV, font savoir que les béguines ont leur protection. D'autres ne cessent de les combattre. C'est, notamment, le cas des papes d'Avignon, dont Clément V, qui les englobe dans les condamnations du concile de Vienne-en-Dauphiné, ou de l'inquisiteur Robert le Bougre, qui en fait brûler quelques-unes à Cambrai.

La plupart ont, pourtant, dû connaître des jours paisibles. L'anonymat qui les confond peut, du moins, le faire espérer. Mais les autres, les plus ardentes, celles qui nous ont laissé leurs noms, tantôt sous la plume des hagiographes, tantôt dans des récits moins édifiants, voire des archives de tribunaux? Des saintes, comme Julienne de Cornillon, Marie d'Oignies, Ide de Nivelles, Christine de Saint-Trond, et des esprits moins orthodoxes, ainsi la béguine anonyme dont Jeanine Moulin nous a donné dans son anthologie un texte fortement teinté de sadomasochisme, ainsi la mystérieuse poétesse Hadewijch, ainsi cette Aleydis, citée sur une liste de Parfaits et qui mourut sur le bûcher, tout comme la Poirette (Marguerite Porète), cependant qu'échappa toujours au feu la très scandaleuse Heilwige Bloemart, dite la Bloemardinne. Que ces noms sentent le soufre ou bien l'encens ne tient qu'à peu de chose, en ces temps où la notation du texte est pratiquement inexistante. Une virgule dans un livre fait la différence.

Car ces béguines ne mènent pas seulement une vie autre. Elles écrivent. Avec quelques moniales, le plus souvent poètes, et extatiques, elles représentent même la première prise de parole féminine sur ces parages d'entre mer du Nord et Rhin.

Que ces écrits aient une connotation courtoise ne peut surprendre. Ni qu'ils fassent référence à l'école victorine, à saint Bernard, ou à Guillaume de Saint-Thierry et, par eux, au néoplatonisme de saint Augustin. Mais qu'ils décrivent l'état d'extase ne serait pas innocent. Écoutons Jean-Noël Vuarnet, auteur d'un passionnant ouvrage consacré aux Extases féminines: « Tout se passe comme si l'écriture étant, en ce Moven-âge, interdite aux femmes (...) il avait fallu toutes ces autorisations humaines et surnaturelles pour qu'elles deviennent écrivains, comme si le geste d'écrire lui-même n'avait pu avoir lieu pour elles que dans une transe ou dans une extase — afin qu'en aucun cas elles ne puissent en être dites responsables ou coupables. Les premières femmes écrivains furent des extatiques. Ruses de l'extase. L'extase comme sortie: sortir du monde. mais aussi sortir, au nom du Père, de la rhétorique, des théologiens et des Pères ».

Peut-être. Sans doute. Mais si ruse il y a, elle provient de l'Autre. L'éclair qui fait se fendre le granit, se cabrer les che-

vaux, se dessiller les yeux. Le coup de foudre — le coup de grâce — de la Pentecôte. Et l'abîme est ouvert, les langues déliées. Fractures du savoir sur le gouffre sans fond du nonsavoir ; fractures du langage sur les abysses du non-langage, ou du supra-langage qu'est la poésie ; fractures du connu sur l'inconnu. Possible ruse, indéniable irruption. Le fait de grands poètes, de fous nombreux, de tous les extatiques. Pur accident physiologique pour les uns, appréhension différente pour les autres, hystérie, délire engendré par l'ascèse, authentique « ectasis », qu'importe. L'état second existe, des écrits sublimes en attestent, dont les auteurs témoignent d'avoir été transportés hors d'eux-mêmes et du monde sensible, d'avoir atteint quelque indicible lieu de jouissance et de fusion.

Les textes béguinaux sont de cette encre. Leurs auteurs ont forgé une langue neuve, poétique et spéculative, sensuelle et mystique, seule à pouvoir rendre leur expérience — leur « aventure » — spirituelle, seule à pouvoir sortir du discours paternel ou patristique pour amorcer l'amoureux dialogue de l'âme et de l'Époux.

C'est une religieuse bénédictine qui donne le coup d'envoi. Sombre Pythie chrétienne, sorte d'Ezéchiel femelle et rhénan, Hildegarde de Bingen, qui prédit, entre autres, le grand schisme d'Occident, dicte à un secrétaire des visions apocalyptiques qu'elle subit « environnée de flammes, broyée comme olive sous la meule », ce qui ne l'empêche pas de garder pieds sur terre : dans un traité de médecine, elle donne aux chauves une recette à base de poussière de blé et de graisse animale. Reconnaissant que son état de femme la rend « impropre à recevoir les leçons de maîtres mortels », avouant son « imbécillité », elle n'en est que plus consciente d'être « frappée d'une lumière intérieure qui lui fait pousser des cris, raconter, écrire des secrets ». Elle ne craint d'ailleurs pas de conseiller deux ou trois papes, autant de rois et d'empereurs, et le premier personnage de son époque, saint Bernard, à qui elle écrit : « Nonobstant que je suis ignorante et n'ai pas étudié à l'école, au fond de mon âme je suis savante et c'est de là que je te parle ».

Nous y voilà. L'itinéraire de ces femmes sort des chemins tracés du rationnel pour prendre les sentiers d'une perception globale intuitive, aux confins de la chair et de l'esprit, en ces régions où pour descendre dans le gouffre il faut monter, où la présence est une absence, le fond un sommet, le vide un plein. Avec Hildegarde debout au bord des tourbillons du Rhin, vestale gothique à quelques encablures de la bacchante Lorelei, s'ouvre le Livre des mystiques nordiques de l'Union, en son chapitre le plus convulsif, voire le plus tétanique. Livre étonnant qui nous offre des pages très diverses, naïves, profondes, brûlantes variations théologiques, spéculatives ou poétiques sur un seul thème, jamais épuisé.

Si l'écriture — la dictée — d'une Hildegarde est toujours arrachée à ses visions, celle d'une Hadewijch s'articule sur l'esprit du temps, tout baigné d'affectivité, d'où elle peut prendre élan sur son génie propre, ou sur l'expérience radicale de l'extase. Comme ceux des poètes profanes de son époque, ses textes sont centrés sur le problème de l'amour, ils font état de sa nature paradoxale, de ses nombreux et imprévus revirements, de ses aspects antithétiques, des risques encourus par qui le sert. Sur la construction des poèmes, la contrainte parfois lassante des évocations saisonnières, les entrelacs de termes homophones. l'insertion de proverbes ou de mots français de type chevaleresque, de nombreux parallèles ont pu être établis. Comme semble parallèle l'ambiguïté de certains termes (Joy, mon joy, est-ce personne, objet, état?) ou bien amor, féminin à l'époque, fin'amor, « minne fijn ». Parallèle aussi, non seulement chez Hadewijch mais chez ses sœurs, béguines ou moniales, la fréquence de certains thèmes, le Miroir, par exemple, ou les Degrés (dans le sens de manière, d'état). Parallèle enfin : les textes béguinaux décrivent une initiation amoureuse menée jusqu'au bout. Faut-il l'entendre, comme d'aucuns, au sens humain et littéral du mot? Ce n'est pas impossible, et la transposition au religieux jouerait, en l'occurrence, un rôle d'écran protecteur. Ou s'il y eut véritable expérience mystique? Seule une lecture anagogique du contexte courtois serait dès lors valable. Quoi qu'il en soit, comme les poètes soufis, dont le merveilleux Al-Hallaj, les béguines établissent une correspondance entre l'expression de l'amour profane et celle de l'amour divin et, détournant ainsi l'énonciation courtoise, font de la poésie un exercice spirituel.

Mais inspirés des Provençaux et, par eux, des Arabes, leurs

textes n'en offrent pas moins un caractère septentrional: l'espace intérieur y annonce la mer d'airain de l'Admirable, les déserts, plus qu'aux sables, font songer au gel. Certains mots semblent tirés de l'antre des Mères: « wiel », par exemple, pris dans le sens d'abîme, ou « storm », dans celui de tourment, ou le magnifique « orewoet », désignant une fureur sacrée, qu'on pourrait dire originelle, en quelque sorte issue de la racine de l'être. D'où que provienne cette fureur-là, son expression porte aux sommets. C'est celle des poètes de haut vol. Notamment de la béguine Hadewiich.

Étoile de toute première grandeur, de nos jours encore peu ou mal connue, elle ne monte pas, d'un coup, au firmament de la mystique du Nord, comme n'y montera pas d'un coup l'astre de Maître Eckart, ni celui de Ruusbroec. À croire que la lumière de ce coin de ciel devra, de plus en plus, être « affinée ». Entre les sombres feux de la Sibylle de Bingen et la totale transparence des écrits hadewijgiens, d'autres soleils se lèvent, de plus en plus coruscants : celui d'Élisabeth de Schönau, satellite attachant bien qu'un peu pâle d'Hildegarde, bénédictine comme elle, et comme elle visionnaire; ceux de la constellation des moniales de Helfta, Gertrude la Grande, Mechtilde de Hackeborn et Mechtilde de Magdebourg. Cette dernière, qui fut d'abord béguine, et peut-être la Matilda de Dante, offre un curieux parallèle avec sa contemporaine Béatrix de Nazareth, ou de Saint-Trond. Chacune relève du mouvement béguinal, Mechtilde en fait partie, Béatrice lui doit son éducation. Chacune devient ensuite cistercienne. Chacune, dans sa région, écrit le premier texte mystique en langue vulgaire, Béatrice en thiois, Mechtilde en bas-allemand. Chacune, enfin, voue son œuvre à l'Union, but suprême de l'existence. Béatrice relate son accession vers l'Amour par sept Degrés (ou sept manières), dont elle exprime avec lucidité tous les états; conquête des dons naturels, désintéressement, labeur interne, passivité, tourments, détachement de toutes choses, donc liberté totale, jusqu'à l'ultime nostalgie où l'âme aspire à sortir de son corps... Si Béatrice s'élève par paliers, Mechtilde, elle, avec tout autant de lucidité mais beaucoup plus de poésie, et même de fantaisie, trace le chemin de l'Époux du Cantique, au bout duquel elle ne peut plus que s'écrier : « Je mourrais bien d'amour si je pouvais mourir/ puisque à présent celui que j'aime/ je l'ai vu se lever dans mon âme/ illuminant mes yeux ».

« L'amour est tout », dit saint Bernard. Et, après lui, toute la mystique du Nord. Dans cette nébuleuse de la Nuit obscure, comme une nova dont soudain nous surprend l'intensité, brille enfin Hadewijch, énigmatique personnalité, dont l'œuvre entière témoigne de ce que Georges Bataille entend par « la descente en soi-même méthodique qu'est essentiellement, dans son principe, une expérience mystique définie ».

Nous savons peu de chose d'elle : peut-être originaire d'Anvers, sans doute supérieure d'un grand nombre de béguines, probablement à Nivelles, connaissant le français et le latin, entretenant des contacts avec l'étranger. Mystique de l'Essence autant que de l'Union, Hadewiich est aussi lyrique, et grande lyrique. D'où vient qu'elle soit si peu connue? Outre qu'elle se servait d'une langue minoritaire (qu'elle contribua d'ailleurs à fixer) on peut avancer sans risque d'erreur que ses commentateurs — la plupart gens d'Église — durent faire preuve d'une prudence tout ecclésiastique dans l'interprétation de textes dont l'esprit contient en germe la doctrine de Maître Eckart. Langue minoritaire et textes ambigus: en faut-il plus pour garder une œuvre sous le boisseau, si ce n'est pour l'occulter, l'édulcorer, la censurer? C'est ainsi qu'Hadewijch demeure dans l'ombre, alors qu'elle est au moins l'égale d'un Jean de la Croix avec qui. trois siècles d'avance elle offre une certaine parenté. N'ont-ils pas tous les deux puisé aux sources arabes? Elle par le truchement des troubadours, lui dans le contexte hispano-mauresque? Et comme le poète du Cantique spirituel chante l'union entre l'âme et son époux le Christ, cherchant toute sa vie le Pastoureau, l'auteur des Poèmes strophiques n'a qu'une obsession et qu'un thème: l'Amour. Mais, dit Suzanne Lilar, «l'amant qu'elle sollicite est cet autre dont nous sommes en quête, double céleste de notre être terrestre, avec lequel nous aspirons à recomposer ».

C'est toute la théorie platonicienne. C'est aussi la « fruition », non seulement union mais unité. On songe à ce poème persan que les béguines auraient pu mettre dans leurs livres d'heures : « Il frappe à la porte du Bien-Aimé ; du dedans une voix s'élève : qui est là ? C'est moi, fit-il, et la voix de répondre :

Pas de place pour toi et moi dans cette maison. Et la porte resta fermée. Alors l'Amant se retira dans le désert, jeûna, pria dans la solitude. Au bout d'un an, il revient, il frappe encore à la porte. De nouveau la voix interroge: Qui est là? Il répond: c'est toi-même. Et la porte alors de s'ouvrir ».

D'union en unité, jusqu'à l'identification (Dieu agissant, l'âme connaissant une bienheureuse inaction) nous ne sommes plus très loin des propositions qui firent brûler Marguerite Porète. Hadewijch, pourtant, glisse entre les mailles du filet inquisiteur. Elle n'en devient cependant pas plus orthodoxe. Au point que certains exégètes verront en elle l'hérétique Bloemardinne, « Heilige Bloemardinne, amor venereus », comme l'écrit notre compatriote Hugo Claus. Était-elle Hadewijch, cette Bruxelloise de grande famille qui confondait allégrement amour charnel et séraphique et recevait ses fidèles assise sur un trône d'argent? Supposition sans fondement, révélatrice du malaise suscité par l'auteur des Visions. Que de questions elle soulève! N'en épinglons que deux ou trois. Dans l'emploi, chez elle si fréquent, de l'adjectif « nuwe » (nouveau) faut-il voir une référence au Libre-Esprit? Pourquoi prononce-t-elle si rarement le nom divin et pratiquement jamais celui du Christ? Et cette « onwetenne sonder gront » (nescience abyssale) n'ouvre-t-elle pas sur le tourbillon des négations de Maître Eckart?

Quoi qu'il en soit, ses commentateurs les plus éclairés rappelons qu'il s'agit presque toujours d'ecclésiastiques — ont fini par conclure à l'existence de deux Hadewijch : la première serait l'auteur des textes non controversés, la seconde (une ou plusieurs béguines désignées sous le nom d'Hadewijch II) celui des poèmes sujets à caution.

Disons-le tout de suite : rien ne permet de rejeter cette hypothèse. Mais rien, non plus, n'impose le fait. Sans recourir à l'appareil critique indispensable (qui par ailleurs s'est avéré insuffisant) il est permis d'avancer que les pièces discutées intitulées Nouveaux Poèmes et attribués à cette très vague Hadewijch II représenteraient le dernier stade d'une double évolution : spéculative et littéraire. Chronologiquement, rien ne s'y oppose : les textes en question se trouvent bien être les derniers en date. Historiquement, nous nous référons à Ruusbroec qui ne cite jamais qu'une Hadewijch. Techniquement aussi, la chose peut se défen-

dre : la rime souple, la densité des textes, leur sobriété, l'absence de tournures convenues, de bibelots, de mignardises, sont d'un auteur en pleine possession de ses moyens. Comme est, aussi, d'une mystique parvenue au sommet de son ascension le vertige décrit dans ces ultimes pages : l'âme est dissoute dans l'abîme d'en haut, hors de toutes limites, elle y devient l'être universel de Plotin, le « Je suis cela » du Veda, l'infinie essence de la vision eckartienne, la demeure que rien ne peut détruire, pas même la mort de Dieu.

De dénudation (bloetheit) en dénudation, de relative vacuité (ledichheit) en vacuité totale, dans l'atmosphère de plus en plus transparente, l'air de plus en plus raréfié, c'est une quête de l'Union et de l'Essence, sur le fil raide traversant ce vide heureux que d'aucuns nommeront plus tard quiétisme. Quiétisme avant la lettre dont sera, notamment, suspect le Miroir des âmes simples et anéanties de la française Marguerite Porète.

Béguine errante, mendiante, probablement de souche noble (on lui témoigne des égards jusqu'au bûcher), interdite de publication, elle n'en fait pas moins connaître ce Miroir qui lui vaut d'être arrêtée, jugée par ceux-là mêmes qui jugeront les Templiers, et brûlée en place de Grève le 1er juin 1310. Sur sa fermeté d'âme, nous avons un témoignage : pour ne pas aliéner sa liberté, elle refuse de prêter serment à son procès. Sur son charisme, nous pourrions en appeler au peuple qui pleurait à son supplice. Mais c'était là chose banale, et nous savons ce qu'est une foule. Sur les erreurs qu'on lui impute, les avis sont partagés. Était-elle vraiment hérétique? Dans un livre récent, Raoul Vaneigem tranche sans hésitation. Selon lui, le Miroir est « l'un des seuls textes parvenus jusqu'à nous et conçus dans l'inspiration du Libre-Esprit. (...) Marguerite oppose à l'antiphysis de l'Église une réhabilitation de l'état de nature avant la chute, (...) Une telle pratique, éveillant, selon un processus de caractère alchimique, le « dieu qui sommeille », postule la libre réalisation des désirs jusqu'à l'innocence, où toute culpabilité s'abolit ».

En fait, sur une quinzaine de propositions condamnables, deux semblent avoir été sans appel, qui sont précisément celles commentées par Raoul Vaneigem: «1. L'âme anéantie doit donner congé aux vertus et n'est plus à leur service, parce qu'elle n'en a plus l'usage, mais les vertus lui obéissent. 2. Une

telle âme n'a plus cure des consolations de Dieu ni de ses dons, et ne doit pas s'en soucier, et ne saurait même le faire, car c'est Dieu seul qui retient son attention, et ces choses y feraient empêchement ».

Comme trop souvent en pareille matière, il s'agit surtout d'interprétation. « Ces thèses ne nous semblent pas aujourd'hui proprement scandaleuses » fait remarquer Jean-Baptiste Porion, avec d'autres commentateurs aux propos moins orientés que ceux de Raoul Vaneigem. Citons Max Huot de Longchamp, auteur de la toute récente adaptation du *Miroir des âmes simples et anéanties* qui, dans son avant-propos, n'hésite pas à écrire : « Ce que le lecteur moderne retiendra, ce n'est plus une éventuelle libération des structures ecclésiastiques, mais une libération de lui-même, c'est la rage d'absolu dont nous parlions plus haut, la paix qu'elle apporte au delà de toute angoisse, la certitude d'être aimé jusqu'au cœur de l'enfer ».

Rage d'absolu, certitude d'être aimé. Dans sa structure allégorique (une des formes où la poésie se sent le plus à l'étroit), dans son souci de didactisme, aux antipodes des brûlantes strophes de Hadewijch, avec quelques scintillements, quelques bonheurs d'expression et une force évidente, le *Miroir* peut nous rebuter par ses tournures alambiquées, déclamatoires ou archaïques. Il n'en reste pas moins que Marguerite Porète, comme ses sœurs béguines, a tout misé sur l'Amour. Notre propos n'est pas de peser son orthodoxie. Brebis sans tache ou bien galeuse, elle fait partie du troupeau, elle a, autant que d'autres, cherché le Pastoureau et, plus que toutes, la liberté.

Liberté hautement revendiquée, chèrement acquise par les femmes de notre époque. Excédentaires ou non, elles refusent désormais d'être tenues pour marginales. Elles poursuivent la lutte ouverte par les contestataires d'il y a sept cents ans. Seule différence, différence majeure: hors de toute implication religieuse définie — d'ailleurs trop souvent réductrice — n'y a-t-il pas, chez nos contemporaines, tout comme chez leurs compagnons, une terrible absence: celle du sacré? Les plus lucides s'en effraient, les plus dépossédées s'y perdent, les plus cohérentes amorcent un retour aux sources.

D'avoir conquis le monde ne dispense pas de sonder l'espace intérieur. Hildegarde, Hadewijch et Marguerite étaient certes moins « avancées » que nous. Mais leur rapport à l'essence de l'Être et de l'Amour échappe au temps. Comme il ne tient pas compte de l'espace. Dans l'aveu qu'elle nous fait d'une expérience intuitive absolue, la langue des mystiques se trouve être la même en des siècles fort éloignés les uns des autres, en des régions qui s'ignoraient. Comme le note Maeterlinck, à propos de Ruusbroec, dans sa préface aux *Noces spirituelles*: « Il était seul et pauvre. Et cependant, au fond de cette obscure forêt, son âme ignorante et simple reçoit, sans qu'elle le sache, les aveuglants reflets de tous les sommets mystérieux de la pensée humaine. Il sait, à son insu, le platonisme de la Grèce; il sait le soufisme de la Perse, le brahmanisme de l'Inde et le bouddhisme du Thibet; et son ignorance merveilleuse retrouve la sagesse de siècles ensevelis et prévoit la science de siècles qui ne sont pas encore nés ».

Enfants de ces siècles, éblouis par les découvertes scientifiques, troublés par les problèmes éthiques qu'elles soulèvent, épouvantés par les alternatives qu'elles proposent, sommesnous, spirituellement, mieux armés qu'un Ruusbroec, qu'une Hadewijch? Notre vie quotidienne les plongerait dans la stupeur. Il nous faudrait leur expliquer son mécanisme. Aurionsnous quelque chose à leur apprendre sur leur âme?

Descendre en soi demeure le seul itinéraire. Rester vacants, la chance unique d'être comblés. Sorcières ou saintes, les béguines savaient cela. Elles s'impliquaient dans l'Être, non dans l'Avoir. Dans une société trop souvent désignée par ses valeurs consommatrices, puissions-nous penser, avec Hadewijch: « Cette âme, il faut qu'elle soit arrachée à son moi propre/ et lancée d'en l'abîme d'en-haut/ agrandie, libérée de ses limites./ (...) Le cercle des choses doit se réduire, s'anéantir/ pour que celui de la nudité élargi, dilaté/ embrasse l'infini »/.

À propos de l'amour que l'on dit courtois

Discours de M. Georges DUBY

Je m'avance donc en historien, plus précisément en historien des sociétés médiévales, choisissant de parler devant vous d'un objet d'histoire, mais qui est d'abord un objet littéraire, de cette chose étrange, l'amour que nous disons courtois et que les contemporains de son premier épanouissement appelaient fine amour. Je voudrais soumettre à votre réflexion quelques propositions quant à ce que l'on peut entrevoir de la réalité des attitudes que décrivent, dans la seconde moitié du XII^e siècle, en France, des poèmes et des œuvres romanesques, m'interrogeant sur les correspondances entre ce qu'exposent ces chansons et ces romans et, d'autre part, l'organisation vraie des pouvoirs et des relations de société.

J'ai le sentiment ainsi de m'aventurer imprudemment, et pour deux raisons : d'abord parce que je n'ai, de ces formes littéraires, qu'une connaissance, si je puis dire, seconde ; ensuite et surtout, parce que je bute aussitôt sur cette question, à laquelle pour les époques anciennes il est si difficile de répondre : quelle sorte de rapports une littérature de ce genre, une littérature de rêve, d'évasion, de compensation, peut-elle entretenir avec les comportements concrets? Du moins, un fait est assuré. Cette littérature fut reçue, sans quoi il n'en resterait rien (encore que l'état de la tradition manuscrite porte à se demander si la réception fut si rapide). Mais il y eut réception, et par conséquent jeu de reflets, double réfraction. Pour être écoutées, il fallait bien que ces œuvres fussent de quelque manière en rapport avec ce qui préoccupait les gens pour qui elles étaient produites, avec leur situation réelle. Inversement, elles ne furent pas sans inflé-

chir les manières de se conduire parmi ceux qui leur prêtaient attention. Ceci autorise l'historien à confronter le contenu de ces ouvrages à ce qu'il peut connaître par d'autres témoignages des structures et de l'évolution de la société féodale. Je me risque donc à le faire.

Je réduis, au départ, à son expression la plus schématique le modèle initial correspondant à l'amour dit courtois, sans prendre en considération les glissements qui, au cours du XIIe siècle, le déformèrent. Voici la figure : un homme, un « jeune », au double sens de ce mot, au sens technique qu'il avait à l'époque, j'entends un homme sans épouse légitime, et puis au sens concret, un homme effectivement jeune, dont l'éducation n'était pas achevée. Cet homme assiège, dans l'intention de la prendre, une dame, c'est-à-dire une femme mariée, par conséquent inaccessible, imprenable, une femme entourée, protégée par les interdits les plus stricts élevés par une société lignagère dont les assises étaient des héritages se transmettant en ligne masculine, et qui par conséquent tenait l'adultère de l'épouse pour la pire des subversions, menaçant de terribles châtiments son complice. Donc au cœur même du schéma, le danger. En position nécessaire. Parce que, d'une part, tout le piquant de l'affaire venait du péril affronté (les hommes de ce temps jugeaient avec raison plus excitant de chasser la louve que la bécasse) et parce que d'autre part, il s'agissait d'une épreuve dans le cours d'une formation continue, et que plus l'épreuve est périlleuse, plus elle est formatrice.

Ce que je viens de dire situe très précisément, me semble-t-il, ce modèle de relation entre le féminin et le masculin. La fine amour est un jeu. Éducatif. C'est l'exact pendant du tournoi. Comme au tournoi, dont la grande vogue est contemporaine de l'épanouissement de l'érotique courtoise, l'homme bien né risque dans ce jeu sa vie, met en aventure son corps (je ne parle pas de l'âme: l'objet dont j'essaye de reconnaître la place fut alors forgé pour affirmer l'indépendance d'une culture, celle des gens de guerre, arrogante, résolument dressée, dans la joie de vivre, contre la culture des prêtres). Comme au tournoi, le jeune homme risque sa vie dans l'intention de se parfaire, d'accroître sa valeur, son prix, mais aussi de prendre, prendre son plaisir,

capturer l'adversaire après avoir rompu ses défenses, après l'avoir désarçonné, renversé, culbuté.

L'amour courtois est une joute. Mais à la différence de ces duels qui s'engageaient entre guerriers, soit au milieu des affrontements tumultueux opposant les tournoyeurs, soit dans le champ clos des ordalies judiciaires, la joute amoureuse oppose deux partenaires inégaux dont l'un est, par nature, destiné à tomber. Par nature. Physique. Par les lois naturelles de la sexualité. Car il s'agit bien de cela et que ne parviennent pas à dissimuler le voile des sublimations, tous les transferts imaginaires du corps au cœur. Ne nous méprenons pas. L'œuvre admirable d'André, chapelain du roi de France Philippe Auguste, son traducteur français Claude Buridant l'intitule « Traité de l'amour courtois ». Mais une jeune médiéviste américaine, Betsy Bowden, choisit un titre mieux ajusté « The art of courtly copulation », et, tout récemment, Danièle Jacquart et Claude Thomasset proposent de lire ce texte comme un manuel de sexologie. En effet, les exercices ludiques dont je parle exaltaient cette valeur que l'époque plaçait au sommet des valeurs viriles, c'est-à-dire de toutes les valeurs, la véhémence sexuelle, et pour que s'avivât le plaisir de l'homme, il l'appelait à discipliner son désir.

Je réfute, vous le voyez, sans hésitation, les commentateurs qui ont vu dans l'amour courtois une invention féminine. C'était un jeu d'hommes, et parmi tous les écrits qui invitèrent à s'y adonner, il en est peu qui ne soient, en profondeur, marqués de traits parfaitement misogynes. La femme est un leurre, analogue à ces mannequins contre lesquels le chevalier nouveau se jetait, dans les démonstrations sportives qui suivaient les cérémonies de son adoubement. La dame n'était-elle pas conviée à se parer, à masquer, démasquer ses attraits, à se refuser longtemps, à ne se donner que parcimonieusement, par concessions progressives, afin que, dans les prolongements de la tentation et du danger, le jeune homme apprenne à se maîtriser, à dominer son corps?

Épreuve, pédagogie, et toutes les expressions littéraires de l'amour courtois doivent être placées dans le fil du très vigoureux élan de progrès dont l'intensité culmina durant la seconde moitié du XII^e siècle. Elles sont à la fois l'instrument et le pro-

duit de cette croissance qui dégageait rapidement de la sauvagerie la société féodale, qui la civilisait. La proposition, la réception d'une forme nouvelle de rapports entre les deux sexes ne se comprennent que par référence à d'autres manifestations de ce flux. Je ne pense pas, ce qui vous surprendra peut-être, à une particulière promotion de la femme. En effet, je n'y crois guère. Il y eut bien promotion de la condition féminine mais, en même temps, aussi vive, promotion de la condition masculine, si bien que l'écart resta le même, et les femmes demeurèrent à la fois craintes, méprisées et étroitement soumises, ce dont d'ailleurs témoigne au premier chef la littérature de courtoisie. Non, je pense à ce mouvement qui fit alors l'individu, la personne se dégager de la grégarité, je pense à ce qui, émanant des centres d'études ecclésiastiques, livrait à la société mondaine la menue monnaie, d'une part des réflexions des penseurs sacrés sur l'incarnation et sur la caritas, d'autre part l'écho quelque peu gauchi d'une lecture assidue des classiques latins.

De toute évidence, les héros masculins que proposaient en modèle les poètes et les narrateurs de cours furent admirés, furent imités dans la seconde moitié du XII^e siècle. Les chevaliers, au moins dans l'entourage des plus grands princes, se prirent au jeu. La chose est sûre : si Guillaume le Maréchal, encore célibataire, fut accusé d'avoir séduit l'épouse de son seigneur, c'est que de telles entreprises n'étaient pas exceptionnelles. Les chevaliers se prirent au jeu parce que les règles de celui-ci aidaient à mieux poser, sinon à résoudre, quelques problèmes de société, brûlants, qui se posaient à l'époque et dont je voudrais dire en quelques mots comment, à mon sens, leurs données s'articulaient aux propositions de la fine amour.

Je commencerai par le privé, c'est-à-dire par les questions soulevées quant aux relations entre l'homme et la femme par les stratégies matrimoniales menées dans la société aristocratique. J'ai écrit déjà de diverses façons de ces stratégies et de la morale qui les soutenait. Je me résumerai, affirmant seulement qu'elles me paraissent avoir préparé directement le terrain pour la joute entre le jeune et la dame. Les sévères restrictions à la nuptialité des garçons multipliaient en effet dans ce milieu social les hommes non mariés, jaloux de ceux qui tenaient une épouse en leur lit, frustrés. Je n'évoque pas les frustrations sexuelles —

elles trouvaient aisément à se défouler. J'évoque l'espoir obsédant de s'emparer d'une compagne légitime, afin de fonder sa propre maison, de s'établir, et les fantasmes d'agression et de rapt nourris par cette obsession. Par ailleurs, les accords d'épousailles se concluaient presque toujours sans tenir le moindre compte des sentiments des deux promis; le soir des noces, une enfant trop jeune, à peine pubère, était livrée à un garçon violent qu'elle n'avait jamais vu. Intervenait enfin cette ségrégation qui, passé l'âge de sept ans, installait garçons et filles dans deux univers totalement séparés. Tout s'alliait donc pour que s'institue entre les conjoints, non pas une relation fervente, comparable à ce qu'est pour nous l'amour conjugal, mais un rapport froid d'inégalité: dilection condescendante, au mieux, de la part du mari, révérence apeurée, au mieux, de la part de sa femme.

Or ces circonstances rendaient souhaitable l'édification d'un code dont les préceptes, destinés à s'appliquer à l'extérieur de l'aire de la conjugalité, viendraient comme en complément du droit matrimonial, et se construiraient parallèlement à celui-ci. Rüdiger Schnell vient, en Allemagne, de montrer magistralement que l'intention d'André le Chapelain fut de transporter dans le domaine du jeu sexuel toutes les règles que les moralistes d'église venaient d'ajuster à propos du mariage. Un tel code était nécessaire pour comprimer la brutalité, la violence dans ce progrès que j'évoquais vers la civilité. On attendait que ce code, ritualisant le désir, orientât vers la régularité, vers une sorte de légitimité, les insatisfactions des époux, de leurs dames, et surtout de cette foule inquiétante d'hommes turbulents que les usages familiaux contraignaient au célibat.

Fonction de régulation, d'ordonnance, et ceci me conduit à considérer une autre catégorie de problèmes, ceux-ci touchant à l'ordre public, des problèmes à proprement parler politiques que la codification des relations entre les hommes et les femmes pouvaient aider à résoudre. Cet amour dont je vous entretiens, les historiens de la littérature l'ont à juste titre nommé courtois. Les textes qui nous en font connaître les règles ont tous été composés au XII^e siècle dans des cours, sous l'œil du prince et pour répondre à son attente. En un moment où l'État commençait à se dégager de l'embroussaillement féodal, où, dans l'eu-

phorie entretenue par la croissance économique, le pouvoir public se sentait de nouveau capable de modeler les rapports de société, je suis persuadé que le mécénat princier a sciemment favorisé l'institution de ces liturgies profanes dont un Lancelot, dont un Gauvain montraient l'exemple. Car c'était un moyen de resserrer l'emprise de la puissance souveraine sur cette catégorie sociale, la plus utile peut-être alors à la reconstruction de l'État, mais la moins docile, la chevalerie. Le code de la fine amour servait en effet les desseins du prince, de deux manières.

Car, d'abord, il rehaussait les valeurs chevaleresques, il affirmait dans le domaine des parades, des illusions, des vanités, la prééminence de la chevalerie que minaient, en fait, insidieusement, l'intrusion de l'argent, la montée des bourgeoisies. L'amour « fine », pratiquée dans l'honestas, fut présenté en effet comme l'un des privilèges du courtois. Le vilain était exclu du jeu. La fine amour devint ainsi critère majeur de distinction. C'était en démontrant sa capacité à se transformer lui-même par un effort de conversion de soi analogue à celui que tout homme devait accomplir s'il voulait, gravissant un degré dans la hiérarchie des mérites, s'introduire dans une communauté monastique, c'était en fournissant la preuve qu'il pouvait convenablement jouer ce jeu, que le parvenu, le négociant enrichi dans les affaires, réussissait à se faire admettre dans ce monde particulier, la cour, fermée, comme l'était par son mur le jardin du Roman de la Rose. Cependant, à l'intérieur de cette clôture, la société courtoise était diverse. Tablant sur cette diversité, le prince entendait la tenir plus étroitement, la dominer. Le rôle du même critère était alors d'accuser l'écart entre les différents corps qui s'affrontaient autour du maître. Dans son extrême « finesse », l'amour ne pouvait être celui du clerc, ni celui du « plébéien » comme dit André le Chapelain, c'est-à-dire de l'homme d'argent. Il caractérisait, parmi les gens de cour, le chevalier.

Au sein même de la chevalerie, le rituel coopérait d'une autre façon, complémentaire, au maintien de l'ordre: il aidait à maîtriser la part de tumulte, à domestiquer la «jeunesse». Le jeu d'amour, en premier lieu, fut éducation de la mesure. Mesure est l'un des mots-clé de son vocabulaire spécifique. Invitant à réprimer les pulsions, il était en soi facteur de calme, d'apaise-

ment. Mais ce jeu, qui était une école, appelait aussi au concours. Il s'agissait, surpassant des concurrents, de gagner l'enjeu, la dame. Et le senior, le chef de maisonnée, acceptait de placer son épouse au centre de la compétition, en situation illusoire, ludique, de primauté et de pouvoir. La dame refusait à tel ses faveurs, les accordait à tel autre. Jusqu'à un certain point : le code projetait l'espoir de conquête comme un mirage aux limites imprécises d'un horizon factice. « Fantaisies adultérines », comme dit G. Vinay.

La dame avait ainsi fonction de stimuler l'ardeur des jeunes, d'apprécier avec sagesse, judicieusement, les vertus de chacun. Elle présidait aux rivalités permanentes. Elle couronnait le meilleur. Le meilleur était celui qui l'avait mieux servie. L'amour courtois apprenait à servir, et servir était le devoir du bon vassal. De fait, ce furent les obligations vassaliques qui se trouvèrent transférées dans la gratuité du divertissement, mais qui, en un sens, prenaient aussi plus d'acuité, puisque l'objet du service était une femme, un être naturellement inférieur. L'apprenti, pour acquérir plus de maîtrise de lui-même, se voyait contraint par une pédagogie exigeante et d'autant plus efficace de s'humilier. L'exercice qu'on lui demandait était de soumission. Il était aussi de fidélité, d'oubli de soi.

Les jeux de la fine amour enseignaient en vérité l'amistat, comme disaient les troubadours, l'amitié, l'amicitia selon Cicéron, promue, avec toutes les valeurs du stoïcisme, par la Renaissance, par ce retour à l'humanisme classique dont le XII° siècle fut le temps. Désirer le bien de l'autre plus que le sien propre, le seigneur attendait ceci de son homme. De toute évidence—il suffit pour s'en convaincre de relire les poèmes et les romans—le modèle de la relation amoureuse fut l'amitié. Virile.

Ceci porte à s'interroger sur la vraie nature de la relation entre les sexes. La femme était-elle autre chose qu'une illusion, une sorte de voile, de paravent, au sens que Jean Genet donna à ce terme, ou plutôt qu'un truchement, un intermédiaire, la médiatrice. Il est permis de se demander si, dans cette figure triangulaire, le « jeune », la dame et le seigneur, le vecteur majeur qui, ouvertement, se dirige de l'ami vers la dame, ne ricoche pas sur ce personnage pour se porter vers le troisième, son but véritable, et même s'il ne se projette pas vers celui-ci

sans détour. Les remarques formulées par Christiane Marchello-Nizia dans un bel article obligent à poser la question : dans cette société militaire, l'amour courtois ne fut-il pas en vérité un amour d'hommes? Je donnerais volontiers au moins une portion de réponse : servant son épouse, c'était, j'en suis persuadé, l'amour du prince que les jeunes voulaient gagner, s'appliquant, se pliant, se courbant. De même qu'elles étayaient la morale du mariage, les règles de la fine amour venaient renforcer les règles de la morale vassalique. Elles soutinrent ainsi en France dans la seconde moitié du XII^e siècle la renaissance de l'État. Discipliné par l'amour courtois, le désir masculin ne fut-il pas alors utilisé à des fins politiques? Voici l'une des hypothèses de la recherche que je poursuis, incertaine, tâtonnante. Je vous suis, croyez-moi, très reconnaissant de m'avoir permis de l'énoncer ainsi, pour la première fois.

Ghelderode et Hugo

Le Mystère de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, Barabbas et La Fin de Satan (*)

par André VANDEGANS

On lit, au deuxième des *Entretiens d'Ostende* une évocation, par Ghelderode, des œuvres théâtrales dont la représentation ou la lecture ont, durant son adolescence, contribué à développer lentement en lui le dramaturge:

J'assistais à des mélodrames sanglants, comme La Tour de Nesle. Ainsi, peu à peu, s'est fortifiée en moi cette vocation du Théâtre. Et je devais être bien mordu quand, vers dix-sept ou dix-huit ans, je me suis mis à lire toute une littérature dramatique dont j'ai gardé la trace notamment le théâtre de Schiller et celui de Victor Hugo. Malgré sa redondance et tout ce qui, maintenant, fait rire, Victor Hugo à son heure m'a beaucoup impressionné. Ruy Blas à juste titre, et même des œuvres moins défendables mais qui contenaient de bons moments, des scènes toutes cuites que j'acceptais sans discussion parce que, dans le même temps, je découvrais le théâtre souterrain, le monde des marionnettes populaires où le grandiloque est de rigueur. Comme le panache et la dague, le poison et la lettre cachetée (¹)!

J'entrepris, dans la seconde moitié des années Soixante une

^{*} Une partie de ce texte a fait la matière d'une communication à la séance du 20 septembre 1986.

⁽¹) M. de GHELDERODE, Les Entretiens d'Ostende, recueillis par R. Iglésis et A. Trutat, p. 60, Paris, L'Arche, s.d. [1956]. La version originale des Entretiens cite l'une des œuvres « moins belles »: Les Burgraves (voir R. Beyen, « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode », dans Les Lettres romanes, t. XXIV, [1970], p. 133, n. 4).

relecture du théâtre de Hugo avec le dessein de procéder à une première évaluation de son influence sur celui de Ghelderode. Je consignai les résultats de mon enquête dans un article publié au printemps de 1969 dans la Revue d'histoire littéraire de la France (²). L'action du drame hugolien sur l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode me semblait n'avoir été que très générale. Je ne faisais d'exception que pour Escurial (1927), où je retrouvais des souvenirs précis de Ruy Blas et du Roi s'amuse, non sans apercevoir combien Ghelderode approfondissait, dépouillait, concentrait Hugo.

La préparation d'un ouvrage ultérieur consacré à la première étape de la genèse de *Barabbas* (1928-1929) m'amena cependant à de nouveaux constats: *Escurial* porte encore la marque de *Torquemada*; et ce dernier drame a laissé une empreinte sur *Hop signor!* (³) On devrait se livrer à un examen approfondi de la relation du théâtre ghelderodien à celui de Hugo. Elle pourrait n'être pas négligeable (⁴).

Hugo romancier pourrait avoir également agi sur le dramaturge qui, dans Les Entretiens d'Ostende, parlant de l'amour du « mystère », du « drame » et même de la « peur » qu'il éprouvait durant son « enfance solitaire », cite les nombreux auteurs qui satisfaisaient cette passion, et fait une place à Hugo, qu'il nomme séparément. Il se souvient, dit-il, de Notre-Dame de Paris et de L'Homme qui rit, avouant qu'il a « grande envie de les relire » (5). Il faudrait examiner si Ghelderode n'a pas utilisé ces deux romans. En chemin, on ferait peut-être bien de remonter jusqu'à Han d'Islande qui pourrait avoir aussi frappé l'écrivain.

C'est à l'action d'une œuvre poétique de Hugo sur Ghelderode que le présent travail est consacré. Il montrera, je l'espère,

⁽²⁾ A. VANDEGANS, « Reflets hugoliens dans Escurial », dans Revue d'histoire littéraire de la France, mars-avril 1969, pp. 262-268.

⁽³⁾ A. VANDEGANS, Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode, pp. 71 et 72 et n. 1, Paris, Société d'Éditions « Les Belles Lettres », 1978.

⁽⁴⁾ Ghelderode s'intéressa à Hugo dramaturge jusqu'à la fin de sa vie. Il acquit à une date incertaine le *Victor Hugo dramaturge* de Jean Gaudon, Paris, L'Arche, 1955 (« Les Grands dramaturges », 9). Ghelderode est mort en 1962.

⁽⁵⁾ M. de Ghelderode, op. cit., p. 69.

que La Fin de Satan a joué dans la création de Barabbas un rôle capital. Plus : que si Ghelderode n'avait pas lu La Fin de Satan, nous n'aurions pas Barabbas.

I. Vers Barabbas

Barabbas est le point d'aboutissement d'une méditation de Ghelderode sur le thème de la Passion du Christ commencée un peu plus de dix ans avant la conception et l'écriture du premier chef-d'œuvre de vaste ampleur que le dramaturge ait signé.

Le produit initial de cette méditation, qui devait s'appeler Actus Tragicus, ne nous est pas parvenu. Ghelderode, qui n'en avait tracé que l'ébauche en 1918, la détruisit quelques années plus tard. On peut se faire une idée du texte disparu par la réponse que le dramaturge fit, le 1er mai 1936, à un questionnaire que A. M. Snepvangers, de Gand, lui avait adressé le 16 avril précédent, en vue de recueillir des renseignements destinés à nourrir une conférence qu'il préparait sur Barabbas. L'étude des lectures auxquelles se livra Ghelderode durant l'élaboration des fragments que le jeune écrivain jeta alors sur le papier permet d'étoffer les informations suggestives mais un peu maigres de la lettre à Snepvangers. Un examen approprié du Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ (1924), une pièce pour marionnettes, et de Barabbas (1928) donne enfin le moyen de mieux se représenter ce que furent les pans jetés bas du juvénile Actus Tragicus. Le Mystère de la Passion et Barabbas offrent, en effet, plusieurs endroits communs. Or, selon le témoignage de Mme de Ghelderode que j'ai pu recueillir, Barabbas ne descend pas du Mystère. C'est donc qu'ils remontent tous deux à une même source qui est la Passion détruite. On ne doit pas en conclure trop hâtivement que partout où la pièce de 1928-1929 reprend le Mystère, nous touchons Actus Tragicus. Ghelderode a pu concevoir une scène commune aux deux pièces après avoir renoncé à son projet de Passion. De même Barabbas, s'il figurait dans Actus Tragicus, n'y jouait certainement pas le personnage qu'on découvre dans le Mystère et dans Barabbas pour des raisons que je dirai plus loin. Actus Tragicus est bien, comme le dit Ghelderode à A. M. Snepvangers, en

1936, « l'origine » de Barabbas dans la mesure où la pièce devait être un drame de la Passion auquel Barabbas s'apparentait. Mais le projet de 1917-1918 ne pouvait inclure le sujet de la pièce écrite dix ans plus tard (6). En somme, au plan dramaturgique, Actus Tragicus eût été une Passion de type classique. Entendons qu'elle aurait déroulé tout le drame évangélique en attribuant au Christ le rôle principal, sans même donner une particulière importance à un personnage secondaire. De quoi l'on ne doit nullement tirer que l'œuvre eût été un pastiche de quelque Passion médiévale ou d'une imitation moderne de telle Passion, et moins encore qu'elle eût, si peu que ce soit, relevé du théâtre édifiant. La lettre à Snepvangers, des textes d'inspiration chrétienne qu'on peut lire dans La Halte catholique (1922) (7), ne laissent là-dessus aucun doute. L'influence certaine des Yeux qui ont vu de Camille Lemonnier (8), celle, probable, de la Tragédie du Nouveau Christ (1901) de Saint-Georges de Bouhélier (9) font imaginer une certaine tonalité populaire. L'attention que Ghelderode commençait alors à porter à l'ésotérisme (10) autorise à penser que Actus Tragicus, — dont il est

⁽⁶⁾ Je me permets de renvoyer le lecteur, pour plus d'informations sur ce que le jeune dramaturge appelait « un projet passionné », à mes *Origines de* Barabbas citées plus haut. On verra *infra* pp. 329-334 de la présente étude pourquoi Barabbas ne tenait pas dans *Actus Tragicus*, si on l'y voyait, le rôle qui est le sien dans le *Mystère* et dans la pièce de 1928-1929.

⁽⁷⁾ Les plus anciens textes de ce recueil de contes datent apparemment de la fin de 1917 ou de 1918.

⁽⁸⁾ Pièce publiée dans *Théâtre*. Le Mort. Les Mains. Les Yeux qui ont vu, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1899. Ghelderode la connaît au plus tard depuis 1918. Il projeta, en 1924, de la monter lui-même et d'y jouer le rôle de Bruno. On retrouve sa trace dans *Le Mystère de la Passion, Barabhas, Le Miracle dans le faubourg* (écrit en 1924?) et dans *Mademoiselle Jaïre*. Voir A. Vandegans « Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier », dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique*. Études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen et publiées par Paul Delsemme, Roland Mortier et Jacques Detemmerman, pp. 201-213, Bruxelies, André Derache, 1976.

⁽⁹⁾ A. VANDEGANS, Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode, p. 133.

⁽¹⁰⁾ Selon A. LEPAGE, L'Énigme Ghelderode, pp. 197-198, Bruxelles, Louis Musin, 1976, Ghelderode aurait, dès 1916, maîtrisé les grands représentants de

d'ailleurs permis de croire que Le Miracle dans le faubourg nous a conservé un trait important, — serait en outre imprégné d'un spiritualisme et d'un idéalisme ardents (11).

L'intérêt de Ghelderode pour le brigand sur lequel les évangiles sont si discrets paraît remonter à environ 1923. C'est à cette époque, en effet, que le jeune écrivain, — si l'on en croit des paroles qu'il avait dites à Jean Stevo et que celui-ci a rapportées dans son article « Michel de Ghelderode, Prince des lettres belgiques en Occident », publié dans Le Courrier de Bruges du 24 juillet 1954, — aurait songé à écrire un conte où il eût « réhabilité » Barabbas. Pourquoi, écrit · Stevo paraphrasant Ghelderode, « Barabbas n'aurait-il pas réfléchi (peut-être pour la première fois de sa vie)? » Et « n'aurait-il pas réalisé qu'il était le jouet d'une épouvantable machination? » Les propos de

l'ésotérisme occidental de la seconde moitié du XIX^e siècle et de la première moitié du XXº: Helena Petrovna Blavatsky, Annie Besant, Édouard Schuré, Rudolf Steiner. J'ai avancé dans mes Origines de Barabbas, p. 118, n. 43, qu'il n'eut de ces penseurs, à dix-huit ans, de connaissance autre que superficielle. En revanche, je ne conteste pas qu'il ait commencé de les approcher sérieusement alors qu'il travaillait à son Actus Tragicus. Il a pu trouver des condamnations du matérialisme et des éloges du spiritualisme et de l'idéalisme chez H. P. Bla-VATSKY, La Doctrine secrète. Synthèse de la science, de la religion et de la philosophie, trad. fr., 1er vol., 2e éd. rev. et corr. Cosmogenèse. 1re partie. Évolution cosmique. Stances de Dzyan, Paris, Publications théosophiques, 1906; Premiers pas sur le chemin de l'Occultisme. Trad. de l'angl. par A. Sauerwein, Paris, Publications théosophiques, 1909 (« Bibliothèque théosophique »); Isis dévoilée. Clefs des Mystères de la Science et de la Théologie anciennes et modernes. Trad. fr. autorisée par R. Jacquemot publ. sous la direction de Gaston Revel. Vol. premier Sciences, Paris, Les Éditions théosophiques, 1913; A. BESANT, La Théosophie est-elle antichrétienne? Paris, Publications théosophiques, 1904; Les Lois fondamentales de la théosophie. Conférences d'Adyar, 1910. Trad. de l'angl. par G. Revel, Paris, Publications théosophiques, 1911 (« Bibliothèque théosophique »); Le Christianisme ésotérique ou les Mystères mineurs. Trad. de l'angl., 2º éd. rev. et corr., Paris, Publications théosophiques, 1910; La Doctrine du cœur. Extraits de lettres indiennes. Avant-propos de Annie Besant. Trad. de l'angl., Paris, Publications théosophiques, s.d.; E. SCHURÉ, Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions, Paris, Perrin, 1889; R. STEINER, Le Mystère chrétien et les mystères antiques. Trad. de l'allem. et précédé d'une Introduction par Édouard Schuré, Paris, Librairie académique Perrin et Cie,

⁽¹¹⁾ L'idéalisme imprègne déjà Les Yeux qui ont vu et La Tragédie du Nouveau Christ.

Stevo ne sont pas tout à fait éclairants dans la mesure où ils n'établissent pas d'une manière satisfaisante en quoi eût consisté la réhabilitation de Barabbas. La réflexion du brigand est un peu insuffisante pour constituer cette réhabilitation. Elle devrait déboucher au moins sur une protestation contre la criminelle injustice dont Jésus avait été victime. D'autre part, on se retient mal de se demander si, en 1954, Ghelderode, faisant consister, incomplètement sans doute, la réhabilitation de Barabbas en une réflexion qui a pour terme le constat qu'il a été le complice involontaire d'une machination, n'impose pas à son projet de fiction narrative le contenu de la fin du deuxième acte et celui du troisième acte de Barabbas. L'examen du premier et du seul texte de Ghelderode qui nous éclaire sans doute possible sur la genèse de Barabbas, — Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ, - permet de répondre très vraisemblablement par non à cette question. Le commentaire du conte se rapporte selon toute apparence à lui. La lecture du Mystère induit aussi à penser que la méditation de Barabbas, dans le conte, devait s'achever par une protestation. Enfin, elle autorise à croire à la réalité de l'intention qu'avait Ghelderode de réhabiliter Barabbas vers 1923. Ne l'oublions pas : aucun témoignage contemporain ne l'atteste. Avant de nous pencher enfin sur ce document, un dernier mot au sujet de la fiction narrative à laquelle Ghelderode n'a fait que songer. Le sujet le commandait: elle aurait eu, comme plusieurs contes de La Halte catholique, un caractère populaire. Et Barabbas eût été à son centre.

Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ, pour marionnettes, où le personnage de Barabbas apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Ghelderode, fut publié en décembre 1924 et en janvier 1925 dans La Renaissance d'Occident, puis, en plaquette, aux Éditions de la Renaissance d'Occident, en 1925. Selon Ghelderode, cette pièce serait d'origine folklorique. J'ai montré jadis qu'il n'en était rien (12). Son intérêt, pour

⁽¹²⁾ A. VANDEGANS, « Le Mystère de la Passion et Barabbas », dans Revue des langues vivantes, 1966, n° 6, pp. 547-566. Dans cet article, je mets en doute l'authenticité folklorique des autres pièces pour marionnettes présentées par Ghelderode en 1924-1925. Ma démonstration a été confirmée et enrichie par

mon actuel propos, est de faire surgir, au neuvième « acte », sur le Calvaire, celui que libéra Pilate.

BARRABAS (13)

Je suis Barrabas, le brigand, et je viens voir quel est celui qu'on a condamné à ma place.

LES PHARISIENS

C'est Jésus Christ !...

BARRABAS

Messieurs les pharisiens, cela n'est pas juste!...

LES PHARISIENS

Va-t'en! (Barrabas s'encourt) [...] (14)

La brute libérée n'a pas, immédiatement, formé le début d'une pensée sur le fait, à vrai dire inimaginable, qui s'est produit. Voici pourtant que soudain Barabbas songe. À quoi doit-il sa libération? Il ne saurait ignorer qu'à l'époque où il accomplissait ses exploits un personnage nommé Jésus occupait l'attention des autorités, qui cherchaient à s'emparer de lui. Il ne l'a jamais vu mais il sait qu'il n'a commis aucun crime. Et s'il ignore le motif de sa libération, il est informé qu'il la doit à la condamnation d'un autre. Si cet autre était Jésus? Barabbas veut en avoir le cœur net. Il gravit le Calvaire pour voir celui à qui on l'a préféré et quel il est. Il soupçonne d'infâmes manœuvres dont il a été l'instrument. Arrivé au sommet de la colline, le bandit s'annonce aux pharisiens, leur dit le motif de sa venue, entend de leur bouche que c'est bien Jésus que l'on a crucifié. Indigné, il leur jette sa protestation à la face. Cette apparition du personnage dans le Mystère est tout indicielle. Elle n'a aucun effet sur l'action. Aussi bien récupère-t-elle très probablement un épisode capital du conte que Ghelderode se proposait d'écrire autour de 1923. Le Mystère exploite synthétiquement un projet qui fut réellement conçu environ un an plus

R. BEYEN, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique, pp. 178-181, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Bruxelles, Palais des Académies, 3^e éd., 1980.

⁽¹³⁾ Dans le Mystère, Ghelderode orthographie ainsi le nom du personnage.

⁽¹⁴⁾ M. de GHELDERODE, Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ avec tous les personnages pour les théâtres des Marionnettes, reconstitué d'après le spectacle, p. 63, Bruxelles, Éditions de la Renaissance d'Occident, 1925.

tôt. D'autre part, le texte de 1924 autorise l'hypothèse que, dans le projet de conte, la réhabilitation consistait bien déjà dans une réflexion débouchant sur une protestation éclatante, qu'il est inutile de gloser. L'esthétique des marionnettes, qui prohibe les nuances de la psychologie, donne la primauté au geste, à l'acte, au mouvement sur la parole, qu'elle réduit à l'essentiel, interdisait évidemment l'expression de la réflexion et une méditation sur le rôle que Barabbas avait involontairement joué dans la ruse des prêtres. Le Mystère renvoie bien au projet de conte. Ghelderode, en 1954, devant Jean Stevo, n'impute pas à ce projet le contenu de la fin de Barabbas. Il répète, en substance, ce qu'il avait dit, en 1951, à Roger Iglésis, lors de l'enregistrement des Entretiens d'Ostende, à propos de ce que Barabbas avait pensé « en apprenant qu'il avait été libéré à la place d'un nommé Jésus » : « Voilà le départ de la pièce (15) ». Il est vrai que, dans Les Entretiens. Ghelderode ne parle pas du projet de conte. Mais il n'y fait pas davantage allusion au Mystère. En 1951, l'écrivain ne parle que de l'idée génératrice de la pièce de 1928-1929. Il n'évoque pas le texte où il l'aurait d'abord coulée ni celui où elle était apparue en premier. Non plus qu'il ne l'avait fait en 1936, répondant à Snepvangers. Sans doute pour ne pas découvrir à des personnes étrangères que l'origine de sa tragédie tenait dans le projet, jamais réalisé, d'un conte où elle figurait initialement. Peut-être la pudeur a-t-elle aussi inspiré le silence sur le Mystère pour marionnettes. Que nous ayons les répliques du Mystère et que le conte nous manque peut toutefois surprendre. C'est, je crois, parce qu'il est chronologiquement le premier et que, vers 1923, l'idée qu'il portait n'était pas mûre. La pièce pour marionnettes pouvait en recueillir, sous une forme lapidaire, l'aboutissement. Sorte de pierre d'attente posée au cours de la maturation de l'authentique idée génératrice de Barabbas, origine du conte demeuré à l'état de rêverie. Ainsi nous fait défaut le texte de ce qui devait produire quelque cinq ans plus tard la fable de Barabbas et ne disposons-nous pas de cet autre texte, Actus Tragicus, dont le souvenir a été

⁽¹⁵⁾ M. de GHELDERODE, *Les Entretiens d'Ostende*, p. 91. On voit bien que c'est ce « départ » qui retient surtout Ghelderode. En 1951 déjà, il ne parlait pas de la protestation qui suit la réflexion.

exploité, dix ans après les efforts d'un trop ambitieux débutant, pour servir de toile de fond à l'entreprise vengeresse du brigand vulgaire et pathétique. Le *Mystère* fait entrevoir le noyau du conte. C'est une pièce qui, par le sujet comme par sa destination est évidemment populaire. Et c'est, bien entendu, une Passion de type classique, — en miniature. On ne devrait pas voir dans le fragment que j'ai cité le départ de *Barabbas*. Il est, très vraisemblablement, dans le conte auquel on avait pensé.

Aussi bien, n'écoutera-t-on pas Ghelderode lorsqu'il dit dans la « Notice des Éditeurs » (1944) destinée au tome IV, jamais paru, du Théâtre complet des Éditions du Houblon (16) qu'il « recut l'inspiration » de Barabbas « en 1927 en assistant à la procession parlante de Furnes ». Sur le manuscrit, Ghelderode a d'ailleurs biffé « en 1927 (17) ». Les cortèges religieux de Furnes ont au reste déjà très probablement influé sur le Mystère de 1924, que Ghelderode les ait ou non vus à cette date. Il trouvait dans Le Petit homme de Dieu de Lemonnier, acquis en 1921 (18) une description saisissante des stations du chemin de croix qui a lieu à Furnes le Jeudi Saint et une peinture non moins frappante de la procession des Pénitents qui se produit dans la même ville le dernier dimanche de juillet (19). Ces pieuses déambulations ont incontestablement frappé l'auteur du Mystère et de Barabbas qui s'en est souvenu en écrivant ces pièces. Rien, à ce qu'il semble, dans ces manifestations religieuses qui ait pu déclencher l'idée proprement génératrice de Barabbas.

On ne retiendra pas non plus l'idée que la pièce fut inspirée à Ghelderode par Jan Boon et Johan de Meester, respectivement secrétaire et metteur en scène du Théâtre Populaire Flamand (Vlaamsche Volkstooneel). Elle circulait volontiers dans

⁽¹⁶⁾ Le tome I et le tome II furent publiés en 1942, le tome III parut en 1943.

⁽¹⁷⁾ R. BEYEN, op. cit., p. 233 et n. 3.

⁽¹⁸⁾ R. BEYEN, « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode », dans Les Lettres romanes, t. XXIV, 1970, p. 145 et J. DETEMMERMAN et R. FAYT, Inventaire de la bibliothèque de Michel de Ghelderode léguée à l'Université libre de Bruxelles, préface de P. Delsemme, p. 59, n° 292, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

⁽¹⁹⁾ J'ai étudié l'influence du *Petit homme de Dieu* sur le *Mystère* et sur *Barabbas* dans mes « Nouvelles recherches sur Ghelderode et Camille Lemonnier », parues dans *Marche romane*, t. XXIX, 1-2, aux pp. 137-142 de cet article.

les milieux flamands. Mais elle est contredite par une lettre que Ghelderode adresse le 12 septembre 1928 à Jan Boon pour lui proposer « une œuvre théâtrale qui pourrait bien être une grande œuvre catholique en même temps qu'une grande œuvre dramatique....». Cette œuvre ne pouvait être que Barabbas, dont Ghelderode entretenait d'autre part son ami Camille Poupeye, dans une lettre du 17 septembre. Il est vrai que Ghelderode, le 12 octobre 1928, en cours de rédaction, écrivit à Jan Boon que, comme cette pièce était « jaillie de leurs entretiens », il la lui dédiait. Il le fit en octobre 1931, joignant le nom de Johan de Meester à celui de Jan Boon. La dédicace, assez longue, dit explicitement que les deux hommes de théâtre « suggérèrent » l'œuvre à Ghelderode. Roland Beyen, qui expose les faits, pense que le dramaturge, en attribuant à Boon et à de Meester la paternité du sujet de la « grande œuvre catholique », voulait se décharger du remords qu'il avait ressenti et avoué après un conflit qui l'avait opposé, en mai 1928, au Théâtre Populaire Flamand. Il cherchait aussi, selon Roland Beyen, à être agréable à Jan Boon qui avait eu particulièrement à se plaindre de son trop susceptible collaborateur (20). Je rejoins le sentiment du biographe critique de Ghelderode. Barabbas appartient à son signataire. Boon et de Meester ont pu, lorsque Ghelderode proposa l'œuvre, émettre un avis, donner un conseil. À cela s'est borné leur rôle. La protestation de Barabbas, - issue d'une réflexion sur le motif de sa libération, — contre la condamnation de Jésus, qui est à l'origine de la pièce, éclate dès 1924, dans le Mystère. Ce qui suffit à régler le problème.

Quant à une inspiration indirecte de Jan Boon et de Johan de Meester au travers du *Procès de Notre Seigneur (Het Geding van Onze Heer)*, de Paul de Mont, publié en 1926, créé à Saint-Nicolas en 1925-1926 sous la direction de Michel van Vlaenderen et représenté à Alost l'année suivante dans la régie de Johan de Meester, elle n'est pas impossible, comme le note Roland Beyen (²¹), mais ce qui est alors fondamentalement en cause, ajouterais-je, c'est le rôle de la pièce de Paul de Mont, dans la genèse de *Barabbas*. À l'examen, cette influence est probable

⁽²⁰⁾ R. Beyen, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, pp. 234-235.

⁽²¹⁾ Op. cit., p. 235, n. 1.

mais ne concerne en rien l'idée génératrice de la pièce qui, soit dit une fois encore, apparaît au jour dans le Mystère de 1924.

S'agissant toujours de l'inspiration de Barabbas, Roland Beyen a raison de faire remarquer que Ghelderode possédait depuis le 10 janvier 1924 La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ (De Passie van O. H. Jezus Christus) de Cyrille Verschaeve en traduction française (22). Il est vrai que ce poème en prose destiné à la déclamation a pu influer sur la création de la pièce pour marionnettes et sur celle du grand texte de 1928-1929 (23). Barabbas présente avec la Passion de Verschaeve d'évidents traits de similitude. Mais on doit bien voir que le Barabbas de Verschaeve ne témoigne pas au Christ la moindre sympathie. À aucun moment, il ne proteste contre l'injustice commise à l'égard de Jésus. Il faut convenir que la Passion flamande n'est au départ ni de l'intervention de Barabbas dans le Mystère ni, à plus forte raison, de Barabbas. Les deux pièces sont des stations de ce qu'on appellerait le chemin de croix dramatique de Ghelderode. La première, écrite pour le théâtre des poupées, s'apparente aux Passions pour marionnettes folkloriques à la famille desquelles elle prétend mensongèrement appartenir. La seconde, pour acteurs vivants, déploie sur fond de Passion une action parallèle étroitement liée au drame religieux. Cette action s'était brièvement annoncée au cours de la première pièce sous la forme d'un très petit nombre de répliques ramassant le sujet d'un conte auquel Ghelderode pensait autour de 1923. Soit, sur la route que nous parcourons, entre l'Actus Tragicus, commencé puis abandonné, de 1917-1918 et la pièce pour marionnettes.

Entre 1925 et 1928, Ghelderode projeta au moins trois fois de porter le drame de la Passion à la scène. Pour être précis, ces projets naquirent tous en 1927 et en 1928. Le premier, *Christus*, engagé auprès du Théâtre Populaire Flamand le 21 mars 1927, ne fut pas réalisé (²⁴). Cette pièce aurait sans doute eu, comme déjà *Actus Tragicus*, mais plus accusé, un caractère populaire.

⁽²²⁾ R. BEYEN, « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode », dans Les Lettres romanes, t. XXIV, 1970, pp. 71-72; Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, p. 235, n. 1.

⁽²³⁾ Art. et ouvr. cités. Dans l'ouvr., R. Beyen ne parle que de Barabhas.

⁽²⁴⁾ Sur l'histoire de ce projet, voir R. BEYEN, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, pp. 216-218 et 229.

On y aurait peut-être vu, comme dans le Mystère, un Barabbas protestataire. On sait par Ghelderode que l'œuvre ne ferait « aucune concession au théâtre admis (25) » tout en étant une authentique « Passion du Christ (26) ». Le drame ne devait donc privilégier d'autre personnage que Jésus. Au travers du Mystère, il rejoignait vraisemblablement Actus Tragicus. Contemporain d'Escurial, c'est-à-dire d'un temps où Ghelderode a renoncé aux techniques les plus voyantes de l'expressionnisme, il se serait vraisemblablement caractérisé par un certain classicisme. Le 3 février, nouvelle proposition de Ghelderode. Il offre cette fois à Johan de Meester « une Passion populaire et flamande, gothique » qui serait, ajoute le dramaturge, « quelque chose comme ma Passion pour marionnettes, mais en grand » (27). Ghelderode est ici presque prolixe. La Passion devait être franchement « populaire », c'est-à-dire destinée au peuple et, pour cela posséder des caractères, recourir à des procédés qui fussent nettement propres à lui plaire, elle devait être « flamande », donc se distinguer par une tonalité qui exprimât l'ethnie au service de laquelle se dévouaient Boon et de Meester; enfin, elle devait être « gothique », soit faire évoluer des personnages et contenir des scènes relevant de ce style sans que, pour autant, la pièce le pastichât d'un bout à l'autre (28). Il n'est pas interdit de penser que cette Passion qui devait si explicitement se rattacher au Mystère eût mis en scène un Barabbas indigné par l'injustice du procès de Jésus. Mais le personnage serait demeuré épisodique, la pièce étant on ne peut plus clairement donnée pour un drame du Christ. La relation avec Actus Tragicus était maintenue. À ce point que lorsqu'il s'enjoint, le 27 mars 1928, dans son agenda, de commencer un nouvel Actus Tragicus, ce titre recouvre, je crois, la « Passion populaire et flamande, gothique » promise à de Meester le 3 février précédent, étant bien entendu que ce deuxième Actus Tragicus eût porté des caractères différents du premier dont il se fût cependant ins-

⁽²⁵⁾ P. Werrie, « Michel de Ghelderode nous dit... », dans *Dernières nouvelles*, 30 mars 1927.

⁽²⁶⁾ Entretien cité.

⁽²⁷⁾ Lettre citée par R. BEYEN, op. cit., p. 223.

⁽²⁸⁾ Sur l'emploi du mot par Ghelderode, voir A. VANDEGANS, Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode, p. 166, n. 43.

piré. Mais l'injonction n'est pas suivie d'effet. Ghelderode la remplace par les mots « Commencé La Farce Royauté ». Le premier des deux titres refait surface le lendemain, mais il est barré. Il est barré une nouvelle fois dans la liste des pièces que Ghelderode se propose d'écrire en 1928 et que l'on trouve, dans l'agenda, à la fin de mars (29). À ce moment, le projet d'Actus Tragicus, — c'est-à-dire d'une Passion dramatique proprement dite, incluant peut-être un épisode où Barabbas se réhabilitait en dénonçant l'iniquité de la condamnation de Jésus, - est abandonné. Suit une pause de cinq mois. Elle prend fin le 12 septembre, lorsque Ghelderode écrit à Jan Boon la lettre citée plus haut, par laquelle il propose au secrétaire du Théâtre Populaire Flamand « une œuvre théâtrale qui pourrait bien être une grande œuvre catholique en même temps qu'une grande œuvre dramatique ». Le 17 septembre, je l'ai dit, il en entretient Camille Poupeye. Il lui annonce qu'il s'agit d'un « drame sacré mettant à la scène l'aventure d'un personnage mystérieux, mêlé à la Passion du Christ: le brigand Barabbas !... (30) ». La perspective est complètement changée. L'œuvre ne sera plus une Passion mais un « drame sacré » montrant l'aventure de Barabbas « mêlé » au drame du Christ. Le brigand accède au premier rang, devient le personnage principal. C'en est fini des projets sans lendemain et des hésitations. Tout va maintenant rondement. Barabbas sera écrit entre le 8 octobre 1928 et le 5 janvier 1929 (31). Le Théâtre Populaire Flamand crée la pièce à Ostende le 4 mars 1929; à Bruxelles, à la Salle Patria, le 21 mars. Elle ne sera publiée que plus tard. L'achevé d'imprimer de la première édition, assurée par «Labor», à Bruxelles, est du 15 décembre 1932 mais le texte ne paraît en fait que le 20 juin 1933 (32). L'idée génératrice de la pièce, conçue autour de 1923, rapidement exhibée en 1924, a mûri pendant cinq ans. Elle n'était destinée d'abord qu'à informer un court texte narratif

⁽²⁹⁾ R. BEYEN, op. cit., p. 232.

⁽³⁰⁾ Lettre citée par R. BFYEN, op. cit., p. 234.

⁽³¹⁾ La première édition française donne comme date d'achèvement le 27 novembre 1928.

⁽³²⁾ R. BEYEN, op. cit., pp. 237-238. Une deuxième édition sera publiée en 1949 (Louvain-Bruxelles, « Renouveau »). La définitive figure au volume V du *Théâtre*, paru chez Gallimard, en 1957.

que l'on n'a pas écrit. On l'a brièvement exploitée, pour le pittoresque, dans une Passion destinée aux marionnettes. Peut-être a-t-on songé à la développer dans les Passions projetées en 1927 et en 1928. Puis s'est brusquement imposée la volonté de tirer d'elle, nourrie, amplifiée, un drame sacré qui permettait de ne pas sacrifier des songeries menées depuis dix ans sur le thème de la Passion. Le théâtre, selon Ghelderode, est un art de l'instinct. Mais cet instinct, chez lui, prend son temps.

II. Barabbas

Barabbas est une pièce où le personnage principal, après avoir confusément distingué, — non sans commettre une erreur considérable sur la mission essentielle de Jésus, — une parenté entre, d'une part son opposition au pouvoir et à l'état social régnant et, d'autre part, la prédication de Jésus (premier acte) découvre, — ses juges l'ayant libéré sans qu'il sache pourquoi,

par le moyen d'une pensée demeurée jusqu'ici inactive, que son élargissement est l'effet d'une injustice, et qu'il a été l'instrument voire l'auxiliaire des prêtres. Il crie sa protestation contre l'iniquité commise et clame que désormais Satan gouverne. À l'avenir, c'est Barabbas qui rendra la justice (33) (deuxième acte). Il dit son malaise à Pierre (34) ainsi qu'au Barnum (35); commence d'anéantir le monde corrompu en démolissant la baraque de cet exhibitionniste (36); puis confie à Hérode son trouble et l'intention qu'il a de venger Jésus et d'ainsi se réhabiliter (37). Toujours convaincu de ce que son projet révolutionnaire est identique à la volonté du Christ, il entreprend de rétablir la justice en provoquant un soulèvement que l'assassinat dont il est la victime vouera immédiatement à l'échec. Le brigand meurt en se sentant plus proche que jamais de Jésus tout en reconnaissant

⁽³³⁾ M. de Ghelderode, *Barabbas*. Tragédie en trois actes, p. 123, Bruxelles, Éditions « Labor », Paris, Librairie Théâtrale, s.d. [1933].

⁽³⁴⁾ Op. cit., pp. 152-153.

⁽³⁵⁾ Op. cit., p. 156.

⁽³⁶⁾ Op. cit., p. 165.

^{(&}lt;sup>37</sup>) Op. cit., p. 168.

la supériorité de la méthode du Crucifié sur la sienne (38) (troisième acte).

Barabbas est une pièce de la protestation contre l'injustice d'un pouvoir théocratique exécrable pour avoir, comme dernier forfait, écrasé un juste qui le dénonçait, et contre le triomphe du mal; ainsi qu'une pièce de la vengeance de l'injustice et de la restauration du bien par le moyen de la rébellion contre ce pouvoir et la société dont il émane; et enfin une pièce de la condamnation de la violence par un violent.

Barabbas, on l'a dit, n'est plus une Passion mais le drame d'un personnage de grand format intimement « mêlé » à la Passion. Comme pièce de la protestation contre l'injustice (³⁹), elle est en germe dans Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ (⁴⁰), les deux pièces se reliant très probablement au projet de conte d'environ 1923, départ de la tragédie où devait naître, selon toute vraisemblance, chez le fruste Barabbas, une réflexion au sujet de sa libération, qui lui apparaissait comme une injustice, suivie d'une protestation contre celle-ci. Par elles, Barabbas se réhabilitait.

III. Le projet de conte, le Mystère, Barabbas et La Fin de Satan

Le projet de conte est issu de la lecture du Livre II de La Fin de Satan, « Le Gibet », en sa deuxième partie, « Jésus-Christ », section XXI « Ténèbres », où l'on voit Barabbas libéré rencontrant, sur le Calvaire, la croix du Christ; s'adressant, devant elle, au ciel pour se disculper; recevant du gibet une illumination qui pénètre l'obscurité de son esprit, en dissipe les ombres et lui montre la vérité. Barabbas éclairé se lance alors dans une longue imprécation dans laquelle il dénonce l'injustice commise, constate la disparition de toutes les valeurs, invite Satan à se réjouir et le monde à trembler, demande pardon à

⁽³⁸⁾ Op. cit., pp. 185-190.

⁽³⁹⁾ Op. cit., p. 123.

⁽⁴⁰⁾ M. de GHELDERODE, Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ, p. 63.

Jésus, maudit le genre humain et le monde (41). Le lien du projet de conte avec *La Fin de Satan* est révélé par la déclaration de Ghelderode à Jean Stevo que celui-ci publie en 1954. Je la rappelle. Pour réhabiliter Barabbas, l'écrivain l'eût montré d'abord dans l'exercice inaugural de sa pensée. Pourquoi, a dit en substance Ghelderode à Stevo, « Barabbas n'aurait-il pas réfléchi (peut-être pour la première fois de sa vie)?»

La filiation du *Mystère* à *La Fin de Satan* est établie par le fragment que j'ai cité plus haut (42). J'y reviens. Le Barabbas de la pièce pour marionnettes n'a jamais vu le condamné et même ignore quel est celui que l'on a supplicié à sa place. Aussi bien, après la réflexion que l'on sait, — non explicitée dans le *Mystère* mais qui a eu lieu sans quoi la montée du brigand au Calvaire serait injustifiée, — vient-il précisément d'abord « voir celui qu'on a condamné à sa place (43) ». Ghelderode suit Hugo chez qui Barabbas apprend sa libération de la bouche de ses gardiens:

Des geôliers tout à l'heure, en paroles bourrues Racontant l'aventure entre eux confusément, Ont ouvert son cachot, rompu son ferrement, Puis ont dit: Va! le peuple a fait grâce! [...] (44)

Mais le personnage du *Mystère* n'a pas gravi le Golgotha en vue de satisfaire une simple curiosité. Il s'inquiète de savoir si celui que l'on a condamné n'est pas Jésus dont il connaît l'innocence. Et c'est bien parce qu'il la connaît qu'il a eu matière à réflexion et vient, au terme de celle-ci, protester, au pied de la croix, devant les pharisiens, contre l'iniquité commise: « Messieurs les pharisiens, cela n'est pas juste (45)! » La protestation ne peut naître que d'une conscience informée de la personnalité de Jésus. Ici encore, le *Mystère* est fidèle à *La Fin de Satan* où Barabbas, tonnant contre le peuple qui a condamné Jésus

⁽⁴¹⁾ V. Hugo, La Fin de Satan. Dieu, pp. 151-157, Paris, imprimé par l'Imprimerie Nationale, édité par la librairie Ollendorff, 1911 (Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie XI).

⁽⁴²⁾ Voir p. 292.

⁽⁴³⁾ M. de GHELDERODE, Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ, p. 63.

⁽⁴⁴⁾ V. Hugo, La Fin de Satan, p. 151.

⁽⁴⁵⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 63.

montre qu'il sait par une voie à vrai dire particulière, sur laquelle on devra revenir, les sublimes mérites de la victime d'une foule trompée. Mais alors que le personnage hugolien anathématise le peuple juif, les hommes et le monde (46), celui de Ghelderode ne s'en prend qu'aux prêtres.

L'utilisation de La Fin de Satan dans Barabbas se situe au deuxième acte, lorsque Barabbas libéré, demeuré seul après la scène du procès de Jésus auquel il a assisté, se tourne vers le ciel:

Eternel... Eternel... donne-moi une lueur d'intelligence pour comprendre ce qu'ont fait ces prêtres... Eternel donne-moi le don de hair plus encore, et de maudire mieux encore... Ils m'ont délivré, et je ne puis savoir pourquoi... Ils ont paru rendre le bien, mais, pour rendre le bien, ils rendaient le mal en même temps... Ils ont rendu le bien, alors qu'ils ne devaient pas le rendre... Ils ont condamné un homme sans péchés pour en absoudre un autre qui était couvert de péchés comme un crocodile d'écailles... Et j'ai été le jouet de ces hommes, et peut-être leur complice... Sans doute, croient-ils que je suis leur dupe... Ils m'ont enlevé mes chaînes, mais non mes crocs et ma bave... Non mon bras, non mon cœur de bandit, non mon sang empoisonné... Et ils savent cela... Eternel toi que j'insulterai chaque jour, donne-moi de la force, du courage, de la méchanceté... O Toi qui assiste[s] impassible aux agissements de tes prêtres... (Il se relève) Je suis libre... On a libéré le crime! Il y a une justice... Ce sont les criminels qui la rendent... C'est Satan qui gouverne... La justice, c'est Barabbas qui la rendra... Vive le meurtre!... (47).

Cet endroit exploite le passage suivant de la section « Ténèbres » du poème, où Barabbas s'approche du Christ en croix :

> Son front penché semblait s'éclairer à mesure Que cet homme approchait d'une marche mal sûre; Quand Barabbas fut près, la prunelle brilla. Si quelque ange, venu des cieux, eût été là, Il eût cru voir ramper, dans l'horreur d'une tombe, Un serpent fasciné par l'œil d'une colombe. [...]

⁽⁴⁶⁾ V. Hugo, op. cit., pp. 154-157.

⁽⁴⁷⁾ M. de GHELDERODE, Barabbas, pp. 122-123. La réflexion que Barabbas amorce ici se prolonge, au troisième acte, dans le dialogue où le personnage confie à Hérode les pensées que lui a inspirées l'événement, lui fait part de sa fatigue, de sa désolation, de sa gêne, de sa peur, de son besoin d'être éclairé (pp. 165-174).

Alors, sur cette âpre colline, Et sous les vastes cieux désolés et ternis, Comme si le frisson des pensers infinis Tombait de cette croix ouvrant ses bras funèbres, On ne sait quel esprit entra dans les ténèbres De cet homme, et le fit devenir effrayant.

Une langue de flamme, au-dessus de sa tête Brillait et volait, comme en un vent de tempête; Et Barabbas debout, transfiguré, tremblant, Terrible, cria:

[...]

Quel prix pour tant de saints et sublimes combats!
Celui-ci, c'est Jésus; ceci, c'est Barabbas.
L'archange est mort, et moi, l'assassin, je suis libre!
Ils ont mis l'astre avec la fange en équilibre,
Et du côté hideux leur balance a penché.
Quoi! d'une part le ciel, de l'autre le péché;
Ici, l'amour, la paix, le pardon, la prière,
La foudre évanouie et dissoute en lumière,
Les malades guéris, les morts ressuscités,
Un être tout couvert de vie et de clartés;
Là, le tueur, sous qui l'épouvante se creuse,
Tous les vices, le vol, l'ombre, une âme lépreuse,
Un brigand, d'attentats sans nombre hérissé...
[...]

Cieux! les rois sont bénis, les prêtres sont loués, Le vêtement de gloire est sur l'âme de cendre; Un crime étant béant, l'homme vient d'y descendre; Un forfait restait vierge, il vient de l'épouser; Oh! Caïn maintenant tue avec un baiser.

Sois content, toi, là-bas, sous nos pieds! J'aperçois Au fond de cette brume et devant cette croix Ton grincement de dents, ce rire des ténèbres. Et toi, vil monde, ô race humaine, qui célèbres Les rites de l'enfer sous des autels d'effroi, Tremble en tes profondeurs; j'entends autour de toi La réclamation des gueules de l'abîme. Je demande à genoux pardon à ta victime! Genre humain, ta noirceur en est là maintenant Que le gibet saisit l'apôtre rayonnant, Que sous le poids de l'ombre abjecte l'aube expire, Et que lui, le meilleur, périt sous moi, le pire! Oh! je baise sa croix et ses pieds refroidis,

Et, monstrueusement sauvé par toi, je dis :

Malheur sur toi!

Malheur, monde impur, lâche et rude!

Monde où je n'ai de bon que mon ingratitude,

Sois maudit par celui que tu viens d'épargner!

[...] (48).

L'action du texte hugolien est rendue très sensible par la création qu'effectue Ghelderode d'un Barabbas demeuré jusqu'à sa libération étranger à tout exercice de la pensée. Son personnage, comme celui de Hugo, roule une méditation indignée sur la condamnation du juste et l'acquittement du méchant. Il tire, comme le Barabbas de Hugo, le sens de cette hideuse parodie de justice. On ouvre la porte au crime. Satan est roi. Malheur aux juges, les prêtres. On retrouve la restriction opérée déjà dans le Mystère et peut-être dans le projet de conte. Le Barabbas de 1928-1929 se réhabilite comme déjà, semble-t-il, celui de 1924 et très vraisemblablement, celui d'environ 1923, par une activité spirituelle débouchant sur la dénonciation de l'injustice, comme l'avait fait avant eux le Barabbas de Hugo. Mais il annonce une action vengeresse qui ne doit rien à la section « Ténèbres » de La Fin de Satan. On devra examiner si, toutefois, le troisième acte de la pièce, entièrement indépendant de cette section, l'est également de la fin du poème et des parties de celui-ci demeurées à l'état de projet.

IV. Traces de La Fin de Satan dans le Mystère et dans Barabbas

La Fin de Satan a très probablement joué, au plan du détail, un rôle important dans la création de l'ensemble de Barabbas. Si l'on pouvait tout à fait sûrement le montrer, on donnerait plus de force encore qu'il n'en a au rapprochement que l'on vient d'établir. Malheureusement, cette démonstration est malaisée pour la raison que la genèse de la pièce s'est étendue sur plusieurs années et que différents textes et œuvres plastiques ont concouru à la naissance de divers endroits. Comment assurer qu'en tel lieu la similitude ou la parenté est due plutôt à l'action de La Fin de Satan que d'œuvres dont la filiation avec Barabbas est avérée ou quasi certaine? La plus grande prudence

⁽⁴⁸⁾ V. Hugo, La Fin de Satan, pp. 154-157.

s'impose. Mais doit-elle conduire jusqu'au silence? Ne faut-il pas citer La Fin de Satan parce qu'un autre texte ou tel tableau a pu suggérer à Ghelderode un mot, une qualification, le sentiment d'un personnage, une couleur, une atmosphère? Je ne le crois pas. Je pense que plusieurs œuvres ont pu concourir à la production d'un lieu de notre texte. Aussi bien, je cite ici La Fin de Satan chaque fois qu'elle a pu, à mon estime, contribuer à la naissance de Barabbas. Il est heureusement des cas où la filiation de la tragédie au poème n'est concurrencée par aucune autre. C'est, on s'en doute, à une exception près, lorsqu'il s'agit de Barabbas lui-même. Comme plus haut, je continue d'alléguer l'influence de La Fin de Satan sur le Mystère. Au niveau où je me situe maintenant, je ne puis naturellement plus utiliser ce que l'on sait et peut entrevoir du projet de conte.

Voyons d'abord la pièce pour marionnettes. On serait malavisé d'attribuer à l'influence de la seule *Fin de Satan* le nom de « brigand » que Ponsepilatte [sic] donne à Barabbas au septième « acte » du *Mystère* (⁴⁹) et que Barabbas se décerne au neuvième « acte » de la pièce (⁵⁰). Il le porte en Jean XVIII, 40. On remarque simplement que la première section, « La Poutre », de la deuxième partie, « Jésus-Christ », du « Gibet » commence ainsi :

Le brigand Barabbas est en prison. Son heure Approche, car il faut que le meurtrier meure; C'est du moins ce que dit le peuple (51).

Et que, à la Section « Ténèbres » Barabbas se désigne lui-même comme

Un brigand, d'attentats sans nombre hérissé... (52).

La lecture récente du poème a pu raviver celle, plus ancienne, de l'évangile. Les deux textes ont peut-être conjointement soufflé l'appellation.

Il est par deux fois question, dans le *Mystère*, de la grandeur de la croix du Christ. Dans l'avant-propos qu'il met à sa prétendue reconstitution « d'après le spectacle », Ghelderode écrit que

⁽⁴⁹⁾ M. de Ghelderode, Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ, p. 49.

⁽⁵⁰⁾ Op. cit., p. 63.

⁽⁵¹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 95.

⁽⁵²⁾ Op. cit., p. 155.

le Christ « passait, en route vers le calvaire », portant « une croix énorme (53) ». Au huitième « acte » où se déroule la montée au Calvaire, il note encore, dans une indication scénique: « (Jésus Christ apparait [sic] plié sous une croix énorme) (54) ». Souvenir peut-être de la question que le prêtre Rosmophim, en la section « La Poutre » pose au « guèbre » Psyphax, fabricant de poutres:

As-tu quelque tronc d'arbre à faire un grand gibet ?

et du geste de l'homme qui

Montra du doigt au prêtre un madrier difforme, Ayant le poids du chêne avec les nœuds de l'orme, Lourd, vaste, et comme empreint de cinq doigts monstrueux;

Rosmophim regarda la poutre, maugréant;

- Serait-ce le bâton de marche d'un géant?
- Seigneur, c'est en effet cela, dit l'idolâtre.

[...]

— Chien vil, dit le docteur songeant, Je choisis ce poteau. Dans ton ombre mortelle Fais en vite une croix grande et haute, mais telle Qu'un homme cependant puisse encor la traîner (55).

Mais on doit se rappeler que dans la Douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, rédigée par Brentano d'après Anne-Catherine Emmerich, — un livre qui a sans aucun doute agi sur le Mystère comme il influera plus tard sur Barabbas, — la croix de Jésus est plus haute (56) que celle des larrons. Au chapitre de la possibilité d'influences plastiques, il faut penser que, en 1924, Ghelderode a pu approcher, par la reproduction photographique au moins, deux importants tableaux de Rubens, L'Élévation de la croix d'Anvers et Le Crucifié de Munich où le gibet est de grande dimension. Nous retrouverons ces tableaux. On peut conclure à une action conjuguée des

⁽⁵³⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 7.

⁽⁵⁴⁾ Op. cit., p. 54.

⁽⁵⁵⁾ V. Hugo, op. cit., pp. 100-102.

⁽⁵⁶⁾ A.-C. EMMERICH, La Douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ d'après les méditations de [...], trad. de l'allemand sur la seconde édition par M. l'abbé Cazalès, 9° éd., p. 274, Paris, Sagnier et Bray, 1854.

quatre sources (57). L'action de la première n'était pas indispensable. Elle me paraît cependant avoir joué.

Le sixième « acte » du *Mystère* présente la comparution de Jésus devant Hérode. Le tétrarque est l'un des personnages les plus réussis de la pièce, fortement imprégnée de burlesque, selon la loi du genre. L'« acte » débute par une réplique d'Hérode :

Eh bien! où reste cet accusé. Vous me dites que c'est un personnage fameux!

Je ne serais pas fâché de le voir, car je m'ennuie (58).

J'ai montré ici même que l'Hérode de Barabbas était un décadent qui devait beaucoup au Durtal de Là-bas de Joris-Karl Huysmans (59). « Les personnes de bon sens, dit Durtal, sont forcément nulles puisqu'elles rabâchent l'éternelle antienne de l'ennuyeuse vie ; elles sont la foule, plus ou moins intelligente, mais la foule, et elles m'embêtent (60) ». L'Hérode du Mystère, qui préfigure, sur le mode cocasse, celui de la tragédie de 1928-1929, dépend peut-être lui aussi déjà du roman. Mais il pourrait bien descendre également de celui de La Fin de Satan, en la deuxième section, « Hérode et Caïphe », de sa première partie, « La Judée », de son Livre deuxième :

Cet idiot mêlait le meurtre à ses repas, Et regardait danser Hérodiade nue. [...] Comme un autre a des chiens, il avait sous ses pieds Des philosophes grecs, des athlètes, des mimes, Et son *ennui* traînait le poids sombre des crimes (61).

Ghelderode avait la mémoire bonne et l'on ne devrait pas être insensible à l'ennui dont l'Hérode du poète est accablé et que déclare celui du dramaturge.

⁽⁵⁷⁾ Le chemin de croix qui a lieu à Furnes le Jeudi Saint ne peut être allégué, la visite de Ghelderode dans cette ville n'étant pas attestée avant 1924. La description de ce chemin de croix dans *Le Petit homme de Dieu* de Lemonnier insiste plutôt sur le poids de la croix qu'elle ne fait allusion à sa dimension.

⁽⁵⁸⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 43. C'est moi qui souligne

⁽⁵⁹⁾ A. VANDEGANS, « Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans », dans Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, tome LX, [1982], n° 2, pp. 175-176.

⁽⁶⁰⁾ J.-K. HUYSMANS, Là-bas, p. 208, Paris, Plon, s.d. [1908, tirage de 1960].

⁽⁶¹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 68. C'est moi qui souligne.

Au tour, maintenant, de *Barabbas*. Au troisième acte, l'énormité de la croix est soulignée avec une stupeur mêlée d'effroi par le Guetteur : « Les croix... Il y en a trois... mais l'une d'elle est plus grande... elle monte encore... elle est immense (62)! » Le souvenir d'Anne-Catherine Emmerich semble ici l'avoir emporté. Plus loin, le Guetteur crie, dirait-on : « La croix est gigantesque... (63) ». Amplification de l'impression précédente avec pour origine principale la vision de la nonne de Dülmen, soutenue par les trois autres sources. Parmi lesquelles je ne sous-estimerais pas l'endroit de *La Fin de Satan* cité plus haut (64).

Dans *Barabbas*, le corps du Crucifié, dit le Guetteur, est « blanc (65) ». Dans *La Fin de Satan*, section « Ténèbres », à Barabbas gravissant le Calvaire, soudain

Un cadavre apparaît, blanc, et comme éclairé De la lividité sépulcrale du rêve; [...] (66)

Mais Ghelderode transforme la nature de cette blancheur: « Ce corps est éclatant, poursuit le Guetteur, [...]. Ce corps plane et brille bien au-dessus du monde... (67) ». Deux tableaux de Rubens que je citais plus haut sont à l'origine de la métamorphose: L'Élévation de la Croix d'Anvers et surtout Le Crucifié de Munich. Ghelderode connaissait peut-être, je l'ai dit, ces tableaux alors qu'il écrivait le Mystère. Il est autant dire certain qu'il ne les ignorait plus après 1925 pour avoir lu Le Christ dans la Passion et sa représentation dans l'art (Christus in de Passie en zijn voorstelling in de kunst) (68) de Cyrille Verschaeve. Ghelderode éprouvait la plus vive admiration pour cet écrivain, dramaturge, poète, essayiste auquel il dédia l'un des contes de La Halte catholique (1922) (69) et dont il se proposa en 1925 puis en

⁽⁶²⁾ M. de GHELDERODE, Barabbas, p. 132.

⁽⁶³⁾ Op. cit., p. 143.

⁽⁶⁴⁾ Voir supra, p. 306.

⁽⁶⁵⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 133.

⁽⁶⁶⁾ V. Hugo, op. cit., p. 152.

⁽⁶⁷⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 133.

⁽⁶⁸⁾ Bruges, Uitgave « Excelsior », 1925.

^{(69) «} La Cathédrale écroulée ».

1930 de traduire en français le *Judas* (70). Verschaeve vouait un culte à Rubens. Il lui avait consacré une monographie traduite en français en 1920. Rubens occupe une belle place dans son livre de 1925 où l'on trouve, avec d'autres reproductions de tableaux du peintre, *Le Crucifié* de Munich. Le corps du Christ est d'une resplendissante blancheur. La description que Verschaeve fait de la toile (71) peut-être tenue pour une source de plusieurs répliques du Guetteur au troisième acte de *Barabbas* (72). Si *La Fin de Satan* a, comme je le pense, donné à Ghelderode l'idée d'affecter de blancheur le corps du Christ en croix, c'est *Le Crucifié* de Rubens qui lui a suggéré de lui conférer la brillance et l'éclat. La couleur du peintre a métamorphosé le verbe du poète. Le premier a suivi le second. L'un et l'autre sont à l'origine de la réplique (73).

⁽⁷⁰⁾ R. BEYEN, « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode », dans Les Lettres romanes, t. XXIV, 1970, p. 72, n. 120. J'ajoute que Ghelderode s'inspirera de Judas pour le premier « acte » de son Mystère de la Passion, pp. 11-17, et pour la scène correspondante du deuxième acte de Barabhas, pp. 70-76.

⁽⁷¹⁾ C. Verschaeve, Christus in de Passie en zijn voorstelling in de kunst, p. 22.

⁽⁷²⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., pp. 132, 133, 140 et 175.

⁽⁷³⁾ Le Christ de Barabhas et sa Passion sont une création d'origine complexe. Elle est redevable, comme l'a dit Ghelderode dans Les Entretiens d'Ostende, p. 90, au retable d'Isenheim de Grünewald, c'est-à-dire à la Crucifixion de Colmar. On doit ajouter à cette source la Crucifixion du même Grünewald exposée à Karlsruhe, la transposition de celle-ci dans Là-bas (à l'époque où Huysmans vit cette seconde Crucifixion, elle était à Kassel), les Trois Primitifs du même écrivain, Les Yeux qui ont vu et Le Petit homme de Dieu de Camille Lemonnier, L'Élévation de la Croix et Le Crucifié de Rubens, La Fin de Satan. Voir A. VANDEGANS, « Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier », dans Regards sur les lettres françaises de Belgique, pp. 204-208; « Nouvelles recherches sur Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier », dans Marche romane, t. XIX, 1-2, pp. 140-142; « Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans » dans Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, t. LX, [1982], nº 2, pp. 168-173. L'idée qu'énonce Ghelderode dans Les Entretiens d'Ostende, p. 99, à propos du Christ du retable d'Isenheim « assassiné en réalité, mais encore vivant parce qu'il n'a pas assez souffert », lui a été suggérée par Huysmans (voir mon article cité supra) mais aussi par La Fin de Satan à l'endroit où Barabbas, s'approchant du Crucifié voit briller sa prunelle (p. 154; voir supra, p. 302). Cette interprétation est à l'origine du passage de « La Cathédrale écroulée » où un Christ (il s'agit d'une représentation plastique) donne des

L'Hérode de Barabbas développe, en le nuançant et en l'enrichissant profondément, celui du Mystère. Ce personnage « trop civilisé (74) » qui, bien qu'il sût l'innocence de Jésus ne l'a pas sauvé parce qu'il voulait s'« amuser et voir jusqu'où allait la fourberie des prêtres (75) », assisterait indifférent à l'écroulement du monde. « Pas plus que toi, je ne suis joyeux, Barabbas, et c'est en vain que je cherche à dissiper l'ennui... (76) » dit-il sombrement au brigand, peu avant la fin du troisième acte, révélant ainsi la persistance de ses origines que je crois hugoliennes, accrues de son ascendance huysmansienne.

Ghelderode a donné une importance particulière à la création de l'atmosphère qui plane sur Jérusalem et sur le Calvaire durant l'agonie de Jésus. Atmosphère apocalyptique faite du poids de l'ombre, des mouvements du ciel, de la panique des éléments, de l'asphyxie de l'univers, du grincement des ténèbres, de la convulsion des choses, - le drame entier se déroulant dans une permanente « rumeur de foule », traversée parfois par « des cris, des huées, des trompettes et l'emploi d'instruments sonores qui doivent souligner l'action dramatique (77) ». L'influence de « Ténèbres » sur le troisième acte de Barabbas ne fait guère de doute. Cependant Ghelderode a conféré à cette partie de la pièce un dynamisme qui est étranger au texte de Hugo. Dynamisme sans doute issu des Trois Primitifs où Huysmans compare la Crucifixion de Colmar au «typhon d'un art déchaîné qui passe et vous emporte » et, d'abord, né de l'action du tableau lui-même (78). Il peut provenir également de l'effet qu'ont produit sur Ghelderode Le Crucifié de Rubens et la description que donne Verschaeve dans Le Christ dans la Passion

signes de vie. En fait, pour Huysmans comme pour Hugo, le Christ qu'ils décrivent est mort. Le poète parle plus haut de son « cadavre ». Ghelderode a créé, dans son conte, une sorte de merveilleux chrétien expressionniste.

⁽⁷⁴⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 167.

⁽⁷⁵⁾ Op. cit., pp. 172-173.

⁽⁷⁶⁾ Op. cit., p. 173. C'est moi qui souligne.

⁽⁷⁷⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 129.

⁽⁷⁸⁾ Voir A. Vandegans, « Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans », dans Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, t. LX, [1982], n° 2, pp. 171-172.

et sa représentation dans l'art de ce tableau animé (⁷⁹). « Ténèbres » ne produit non plus aucune évocation sonore. Lieu, au contraire, d'un effrayant silence. Mais l'ombre qui pèse, à la fin, sur l'espace du drame ghelderodien est engendrée par les puissantes suggestions nocturnes des vers étonnants où Hugo décrit la montée de Barabbas au Calvaire. Paroles du Guetteur : « Le ciel est opaque... [...] Ce n'est plus ni le jour, ni la nuit... La ville est au fond d'un gouffre... (⁸⁰) Le ciel s'obscurcit davantage [...] Le soleil défaille... C'est une lumière en agonie... C'est une lumière de sépulcre... [...] Il fait irrespirable... (⁸¹) Ténèbres... ténèbres... ténèbres... ténèbres... Deuil... Mort... (⁸²) [...]. C'est la nuit totale... C'est l'horreur... (⁸³) ». Hugo :

Sous les plis D'un brouillard monstrueux dont les cieux sont remplis, La ville est un chaos de maisons et de rues.

Barabbas libéré

ne sait rien, sinon qu'on a poussé la porte, Que le ciel est tout noir, que nul ne le poursuit, Et qu'il peut s'envoler dans l'ombre, oiseau de nuit. [...] Il avance, il hésite et cherche, et continue, Et ne sait pas, devant l'obscure immensité; [...] Tout est si ténébreux qu'il est comme ébloui (84).

Il atteint le gibet.

L'horreur (85) était inexprimable; Le ciel était dissous dans une âcre vapeur Où l'on ne sentait rien, sinon qu'on avait peur; [...] Linceul sur Josaphat, suaire sur Sion; [...] (86).

⁽⁷⁹⁾ C. Verschaeve, Christus in de Passie en zijn voorstelling in de kunst, p. 22.

⁽⁸⁰⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 132.

⁽⁸¹⁾ Op. cit., pp. 133-134.

⁽⁸²⁾ Op. cit., p. 138. C'est moi qui souligne.

⁽⁸³⁾ Op. cit., p. 155. C'est moi qui souligne.

⁽⁸⁴⁾ V. Hugo, op. cit., p. 151.

⁽⁸⁵⁾ C'est moi qui souligne.

⁽⁸⁶⁾ Op. cit., p. 153.

Ghelderode ménage une progression de la venue de la nuit, dès lors qu'il retrace le déroulement de l'agonie du Christ. Hugo qui confronte Barabbas au Christ mort, introduit immédiatement au cœur des ténèbres. Mais l'amoncellement de ces « Ténèbres » a contribué, par un travail de concentration et de réduction à l'accumulation de celles de Ghelderode. Il va de soi que d'autres textes, des tableaux ont concouru à les produire. L'Écriture, La Douloureuse Passion d'Anne-Catherine Emmerich (87), les Trois Primitifs de Huysmans et la Crucifixion de Colmar, Là-bas et la Crucifixion de Kassel (88), La Passion de Verschaeve (89). On peut douter qu'ils aient effacé le souvenir de la vision hugolienne.

Barabbas, à plusieurs endroits de la pièce, se désigne comme un « bandit (%) ». C'est le nom qu'il a deux fois chez Hugo. Dans la première partie du « Gibet », « La Judée », à la troisième section, « Celui qui est venu », à propos du Christ :

Il avait, à Gessé, ressuscité deux hommes Tués par un bandit appelé Barabbas; [...] (91)

Et dans « Ténèbres », lorsqu'il fait imaginer par Barabbas apostrophant le peuple les mots que Pilate aurait pu lui adresser :

... « Voyons, on te laisse le choix, C'est une fête, il faut mettre quelqu'un en croix, Ou Christ de Galilée, ou toi la bête fauve; Réponds, bandit, lequel des deux veux-tu qu'on sauve (92)? »

On comprendra que je me borne, sans plus, à noter la similitude.

Le Barabbas ghelderodien, dans sa prison, se déclare aussi fièrement un « assassin (93) ». Comme le Barabbas hugolien :

L'archange est mort, et moi, l'assassin, je suis libre (94)!

⁽⁸⁷⁾ A.-C. EMMERICH, op. cit., pp. 315-317.

⁽⁸⁸⁾ Voir A. VANDEGANS, « Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans », dans Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, t. LX, [1982], pp. 171-172.

⁽⁸⁹⁾ C. VERSCHAEVE, La Passion de N.S. Jésus-Christ, p. 53, Bruxelles, G. Van Oest; Paris, G. Crès; Lille, Librairie Tallandier, 1919 (« Cahiers de l'Amitié de France et de Flandre »).

⁽⁹⁰⁾ M. de Ghelderode, op. cit., pp. 15, 28, 118, 123, 152, 153.

⁽⁹¹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 71.

⁽⁹²⁾ Op. cit., p. 155.

⁽⁹³⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 52.

⁽⁹⁴⁾ V. Hugo, op. cit., p. 155.

Je vais reprendre ce vers, mais en vue d'un rapprochement plus intéressant. Celui-ci, comme le précédent, manque un peu d'éloquence. J'ajoute que Verschaeve avait fait traiter Barabbas d'« assassin » par Pilate (95).

Dans Barabbas, le personnage confirme au Barnum qu'il est, — si étrange que cela puisse paraître, — « le roi des brigands (%) » que l'on a réhabilité. J'ai rappelé déjà que le mot est en Jean XVIII, 40; qu'il convient, par conséquent, de ne pas le relier expressément à La Fin de Satan mais que l'on ne saurait tout de même oublier que la première section, « La Poutre », de la deuxième partie du « Gibet » commence ainsi:

Le brigand Barabbas est en prison. ... (97).

Ce qui donne à l'appellation certaine valeur frappante, qui a pu retenir Ghelderode. On est d'autant plus enclin à le penser que le mot apparaît dans la première des deux phrases suivantes que Barabbas dit au Barnum: « Je suis le roi des brigands et l'on me réhabilite... L'autre est le roi des Juifs, et on l'exécute... (98) » Cette partie de réplique en forme d'antithèse est l'évidente transposition du vers de Hugo cité en dernier:

L'archange est mort, et moi, l'assassin, je suis libre!

« Brigand » paraît donc bien, chez Ghelderode, comme je l'écrivais plus haut (99), unir à une très probable origine biblique une ascendance hugolienne. Mais on ne saurait quitter le vers qui a engendré la partie de réplique où joue la triste ironie de Barabbas sans faire remarquer qu'il est, de toutes les sources relevées jusqu'ici, la première qui soit dépourvue de concurrentes. Nous n'allons pas tarder à en découvrir d'autres qui bénéficient du même privilège. La suivante par exemple.

Barabbas, en prison, oppose à l'abattement des larrons sa robuste énergie : « Je me sens souple et vivace, comme le *fauve*, dont je possède la ruse... (100) » Le mot est chez Hugo. On l'a

⁽⁹⁵⁾ C. VERSCHAEVE, op. cit., p. 41.

⁽⁹⁶⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 156.

⁽⁹⁷⁾ V. Hugo, op. cit., p. 95.

⁽⁹⁸⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 156.

⁽⁹⁹⁾ Voir supra, p. 305.

⁽¹⁰⁰⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 36. C'est moi qui souligne.

rencontré plus haut, dans les paroles que son Barabbas imagine que Pilate aurait pu lui adresser :

> ... « Voyons, on te laisse le choix, C'est une fête, il faut mettre quelqu'un en croix, Ou Christ de Galilée, ou toi la bête fauve; [...] (101).

Barabbas, libéré par Pilate est ahuri:

BARABBAS, stupéfait. — Libre? Comme ça (102)?

« Ténèbres », premier vers :

Barabbas stupéfait est libre. [...] (103).

Chez Verschaeve, la libération de Barabbas provoque dans la foule un délire de joie hurlante. « Au dessus des têtes, trônait un homme à crâne ras, aux traits communs; les yeux, d'une impudence féroce, roulaient d'étonnement (104) ». Les deux textes, encore une fois, ont produit leur effet. Dirais-je que la concision hugolienne me paraît avoir davantage frappé Ghelderode, qui a retenu deux mots du vers de « Ténèbres » ?

Barabbas, apprenant que l'on a condamné Jésus à sa place, décontenancé, dit : « C'est drôle... Qu'a-t-il fait ?... (Cherchant à comprendre.) Tout ceci n'était donc pas une parade? Qui trompe-t-on?... (Il court vers Jésus qui va descendre les marches) Hé... Camarade... C'est pas ma faute... Il ne faut pas m'en vouloir. (Il tend la main.) Sans rancune?... (105) ».

Ainsi déjà se disculpait, devant la croix, le Barabbas de La Fin de Satan, dans « Ténèbres » :

Le silence, l'espace obscur, l'heure, le lieu, Le roc, le sang, la croix, les clous, semblaient des juges; Et Barabbas, devant cette ombre sans refuges, Frémit comme devant la face de la loi, Et, regardant le ciel, lui dit: — Ce n'est pas moi! (106).

Dans Barabbas, le personnage libéré s'abandonne pourtant,

⁽¹⁰¹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 155. C'est moi qui souligne.

⁽¹⁰²⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 117. C'est moi qui souligne.

⁽¹⁰³⁾ V. Hugo, op. cit., p. 151. C'est moi qui souligne.

⁽¹⁰⁴⁾ C. VERSCHAEVE, op. cit., p. 42.

⁽¹⁰⁵⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., pp. 118-119.

⁽¹⁰⁶⁾ V. Hugo, op. cit., p. 153.

— mais ce sera pour un temps très bref, — à la joie : « Je fuis... Je bondis... Je cours... Quelle belle matinée... (*Il agite ses bras*) Je retrouve ma force... L'air doux... Je remue... Je bouge... Je respire... (*Lyrique*.) Ah!... tant que vous n'aurez pas été condamné à la mort, vous ne saurez combien il est excellent de se sentir vivant... (107) ».

Ce couplet exalté amplifie exactement ces deux vers de « Ténèbres » :

Ce choix qui fait mourir Jésus et le fait vivre, Tout ce récit (108), lui semble un vin don il est ivre; [...] (109)

Ayant décidé de détruire le monde qui a produit l'injustice qui le révolte, Barabbas, après s'en être pris d'abord au Barnum et au pitre, symboles de cet univers putrescent, s'exclame: « ... Que l'incendie dévore la baraque et la ville et le Calvaire... Qu'il ne reste rien que des décombres... qu'il ne subsiste rien de vivant de cette société *impure*... (110) ».

Il fait ainsi écho à la fin de la grande imprécation de Barabbas par quoi s'achève « Ténèbres » :

Malheur sur toi!

Malheur, monde impur, lâche et rude (111)!

À Hérode surpris, Barabbas confesse que ce qui l'affecte, c'est que, après le verdict, Jésus n'ait pas vu la main qu'il lui tendait. Et il ne voudrait pas que Jésus le haït.

HÉRODE. — Tu t'inquiètes de cela?

BARABBAS. — Oui, au point que j'ai failli gravir le Calvaire... et face au peuple... crier tout ce que je couve dans mon cœur... (112)

Cet endroit du texte de *Barabbas* avoue de manière éclatante sa relation à *La Fin de Satan* où le brigand accomplit ce que le personnage ghelderodien a été sur le point de faire. La réplique atteste la pertinence du rapprochement que l'on établissait plus

⁽¹⁰⁷⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 121.

⁽¹⁰⁸⁾ Celui des geôliers par lesquels il a appris sa libération. Voir *supra*, p. 301.

⁽¹⁰⁹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 151.

⁽¹¹⁰⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 165.

⁽¹¹¹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 157. C'est moi qui souligne.

⁽¹¹²⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 169.

haut entre le monologue de Barabbas à la fin du deuxième acte et « Ténèbres », depuis l'instant où s'illumine l'esprit du libéré gravissant le Calvaire jusqu'à l'ultime imprécation qu'il jette au monde (113). Elle donne du poids aux autres parallélismes que l'on a relevés et que l'on relèvera encore entre la tragédie et le poème. Elle prouve que Ghelderode avait toujours excellemment en mémoire *La Fin de Satan* lorsqu'il écrivait *Barabbas*.

Hérode est à présent stupéfait de l'état d'esprit du personnage transformé en lequel il ne reconnaît plus le Barabbas de naguère. Il lui demande : « [...] Dis-moi ce que tu as fait depuis ce matin? Qui as-tu fréquenté? » Barabbas répond : « Rien... Personne [...] J'ai erré... J'ai voulu quitter la ville... mais je ne sais ce qui m'a retenu... Peut-être le Calvaire... (114) ».

Cette réplique contient un souvenir précis du début de « Ténèbres » où Barabbas qu'on vient de relaxer vague long-temps dans la nuit avant d'emprunter au hasard le chemin qui le conduira au Calvaire. Le texte, admirable, amène deux fois le verbe « errer » au présent :

Il erre, dans la ville, il y glisse, il en sort,
Comme parfois on voit marcher quelqu'un qui dort.
Quelle route prend-il? la première venue.
Il avance, il hésite et cherche, et continue,
Et ne sait pas, devant l'obscure immensité;
Il a derrière lui les murs de la cité,
Mais il ne les voit pas; son front troublé s'incline;
Il ne s'aperçoit point qu'il monte une colline;
Monter, descendre, aller, venir, hier, aujourd'hui,
Qu'importe! il rôde, ayant comme un nuage en lui;
Il erre, il passe, avec de la brume éternelle
Et du songe et du gouffre au fond de sa prunelle (115).

Le pouvoir sacerdotal est, dans *Barabbas*, représenté par Caïphe et par un personnage secondaire qui n'est désigné que par les mots « le prêtre ». Au premier acte, ce prêtre conduit, sur sa demande, Judas auprès de Jésus, dans la geôle où il est enfermé avec Barabbas et les larrons (116). Au deuxième acte, aux côtés de Caïphe, il harangue le peuple pour l'inciter à con-

⁽¹¹³⁾ Voir supra, pp. 302-304.

⁽¹¹⁴⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 170. C'est moi qui souligne.

⁽¹¹⁵⁾ V. Hugo, op. cit., p. 151. C'est moi qui souligne.

⁽¹¹⁶⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., pp. 45-54.

damner Jésus (117), encourage Barabbas (118), le conseille (119), calme Pilate (120), lui apprend combien désobligeamment le Christ appelait les prêtres (121), s'adresse au peuple en faveur de Barabbas (122), répond à Barabbas interloqué par l'état où l'on a mis Jésus durant la flagellation et la dérision (123), commande à un soldat que l'on enlève ses chaînes à Barabbas (124), lui apprend que le peuple a condamné Jésus (125), lui dit que la foule le réclame (126) et qu'il est désormais une étoile (127).

Ce personnage pourrait bien être issu du Rosmophim de Joppé de la deuxième partie, « Jésus-Christ », du « Gibet », création parfaitement imaginaire de Hugo. La parenté ne s'installe pas ici au plan des actions. Rosmophim apprend à Caïphe le nom de celui qui pourrait, parmi les Douze, livrer Jésus (128), donne les trente deniers à Judas (129), a naguère condamné Barabbas (130), demande à Psyphax s'il peut lui confectionner un grand gibet (131), commande aux hommes qui ont creusé deux fosses pour les larrons d'en ouvrir une troisième (132). La similitude est de fonction. Le prêtre de Barabbas est un acolyte de Caïphe comme Rosmophim « prêtre au profond coup d'œil,/ Et docteur » qui « assistait » le grand prêtre « dans les choses civiles (133) ». Ghelderode a transformé cette sombre et inquiétante figure en un personnage goguenard, comédien et manipulateur, — parfaitement répugnant.

⁽¹¹⁷⁾ Op. cit., pp. 100-104.

⁽¹¹⁸⁾ Op. cit., pp. 104-105.

⁽¹¹⁹⁾ Op. cit., p. 105.

⁽¹²⁰⁾ Op. cit., p. 108.

⁽¹²¹⁾ Op. cit., p. 110.

⁽¹²²⁾ Op. cit., p. 113.

⁽¹²³⁾ Op. cit., p. 116.

⁽¹²⁴⁾ Op. cit., p. 117.

⁽¹²⁵⁾ Op. cit., p. 118.

⁽¹²⁶⁾ Op. cit., p. 119.

⁽¹²⁷⁾ Op. cit., p. 121.

⁽¹²⁸⁾ V. Hugo, op. cit., p. 85.

⁽¹²⁹⁾ Op. cit., pp. 98-99.

⁽¹³⁰⁾ Op. cit., p. 100.

⁽¹³¹⁾ Op. cit., p. 100.

⁽¹³²⁾ Op. cit., p. 144.

⁽¹³³⁾ Op. cit., p. 69.

J'espère avoir montré que l'épisode de Barabbas où le brigand prend conscience d'avoir été le complice involontaire d'une ignoble machination et dénonce l'injustice sanglante qu'ont commise ceux qui l'ont joué trouve son origine dans La Fin de Satan. Comme cet épisode est générateur de plus du dernier tiers de la pièce et qu'il scelle le destin du protagoniste, on peut dire que le texte doit sa naissance à l'action du poème de Hugo sur Ghelderode même s'il est tributaire d'autres œuvres et si, dès lors que Barabbas est un drame religieux se déroulant sur fond de Passion, il porte le souvenir d'un essai antérieur de l'écrivain dans le genre de la Passion dramatique, — son premier Actus Tragicus, inachevé et détruit.

Les rapprochements de détails que j'ai faits, dans un deuxième temps, d'endroits de *Barabbas* extérieurs à l'épisode engendré par la section « Ténèbres » de la deuxième partie du Livre deuxième de *La Fin de Satan*, avec des lieux appartenant ou non à cette section ont, je le souhaite, achevé de convaincre que, comme je le disais en commençant, si Ghelderode n'avait pas lu *La Fin de Satan*, il n'eût pas écrit *Barabbas*.

V. L'originalité de Ghelderode

Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ ne fait de La Fin de Satan qu'une utilisation toute fugitive. Pour le contenu, il emprunte en son neuvième « acte » à « Ténèbres » sa dimension morale. Mais, à la différence du Barabbas de La Fin de Satan, celui du Mystère s'en prend non au peuple mais aux prêtres. L'anticléricalisme inauguré en 1919 avec Heiligen Antonius continue de se manifester vigoureusement. Il entraîne que Ghelderode tourne la protestation de Barabbas contre le clergé. Au plan de la forme, le traitement de « Ténèbres » est étonnant. En quatre lignes, Ghelderode livre la substance de deux cent dix-huit vers. La transformation est d'abord de réduction : le dramaturge élimine tout ce qui constitue l'opération spirituelle qui s'effectue en Barabbas avant qu'il dénonce l'injustice commise par les prêtres. Il fait cependant en sorte que l'on ne puisse imaginer que son personnage n'ait pas été en proie à des interrogations. Ensuite, il condense ce qu'il conserve sous la forme d'un énoncé protestataire et exclamatif: la moitié de « Ténèbres » est ramenée à une réplique de quelques mots. Une longue section de poème a été, pour les besoins du théâtre des marionnettes, dramatisée avec un art consommé du dépouillement. On aimerait savoir comment se fût opérée antérieurement, dans le conte, la transposition narrative du poème et quelle eût été son ampleur.

Dans Barabbas, le monologue imprécatoire du brigand s'adresse également aux prêtres. Le choix de cet objectif s'explique, en 1928, par le sentiment qui, en 1924, animait Ghelderode. Mais l'originalité profonde du dramaturge par rapport au poète est ailleurs. Elle est en germe, dès le projet de conte et dans le Mystère. Elle éclate dans Barabbas. Le brigand libéré réfléchit à la cause de sa libération. En quoi il diffère profondément du Barabbas de La Fin de Satan qui, à mesure qu'il s'approche de la croix, reçoit une illumination émanant d'elle. Un « esprit » pénètre les « ténèbres » de Barabbas. Et, tout à coup. l'homme, inondé par la vérité, interpelle violemment le peuple juif. Le Barabbas de la tragédie procède à une opération proprement intellectuelle. D'ailleurs, il a demandé à l'Éternel de lui accorder « une lueur d'intelligence » pour qu'il puisse « comprendre » ce qu'ont fait les prêtres. Les pensées que Barabbas exprime ensuite lui sont peut-être bien envoyées par l'Éternel, mais, pour n'être pas d'une parfaite limpidité, ce n'en sont pas moins des pensées. Il est assez remarquable que le brigand, qui n'a vraisemblablement jamais réfléchi, souhaite ici le don d'intelligence. D'autant que, plus loin, il entendra, vengeur de l'innocence, rendre la justice « selon l'instinct (134) ». Le fait est qu'à la fin du deuxième acte, il implore que lui soit accordée la faculté de penser et qu'il la recoit. Non moins notable est qu'elle le conduit à découvrir la vérité alors que l'instinct le mènera à l'échec et à sa perte.

Ghelderode encore se distingue de Hugo en ce qu'il rapproche Barabbas de Jésus au point de transformer le brigand en vengeur du Christ, en révolté, en révolutionnaire, — d'ailleurs piètre et contradictoire, — qui va entreprendre de changer l'état social et finir par très vite échouer en reconnaissant la vanité de

⁽¹³⁴⁾ M. de GHELDFRODE, op. cit., p. 154.

sa tentative et l'excellence des moyens de Jésus. Alors que le Christ, en qui Barabbas voit « un camarade », est « mort pour quelque chose » le brigand est mort « pour rien du tout », bien qu'il ait été assassiné « à cause » de Jésus (135). Entendons : à la suite de l'agitation que Barabbas a provoquée pour le venger. Cette agitation, aux dires mêmes de Barabbas, n'a d'ailleurs fait que précipiter sa propre mort : les prêtres, en le faisant libérer comptaient bien s'en débarasser à court délai (136).

De toute évidence, *Barabbas*, pièce religieuse, dont le personnage principal est devenu révolutionnaire, n'est pas une œuvre révolutionnaire. Elle condamne clairement la subversion violente, tout en laissant entendre que Jésus pourrait pardonner à ceux qui tentent d'établir par la force brutale la justice dès icibas (137). Cette concession n'entame en rien le sens que délivre la pièce. Ghelderode n'a laissé planer là-dessus aucun doute. Alors qu'il achevait son œuvre, il donnait à lire à Jan Boon, le 27 décembre 1928, les lignes suivantes : « Comme l'a fort bien écrit Schmitz dans le *XX**, sous mon anarchie, manifestation de mon instinct, se cache un désir d'ordre. *Barabbas* est un témoignage de ce désir ; vous l'aurez bien compris... (138) ». La révolution authentique, selon *Barabbas*, est intérieure : celle qu'opèrent l'amour et le sacrifice. Barabbas le reconnaît en expirant.

On n'en concluera pas que Ghelderode ait fait de son Barabbas un converti. Le personnage n'affirme jamais la divinité du Christ. Il tient pour rien sa défense de recourir à la violence. Il escompte allégrement le pardon d'un péché qu'il commet en toute conscience, sans même laisser entendre que ce serait au prix d'un repentir. Qu'il croie à la résurrection de Jésus n'est

⁽¹³⁵⁾ Op. cit., p. 189.

⁽¹³⁶⁾ Op. cit., pp. 154, 167, 174, 188, 189.

⁽¹³⁷⁾ Cette suggestion est apparente à la dernière réplique du troisième acte, dans la première édition, p. 190, ainsi que, plus nettement encore, dans la deuxième, p. 135. L'édition définitive la supprime, sans que d'ailleurs la signification de la pièce s'en trouve aucunement modifiée.

⁽¹³⁸⁾ Lettre citée par R. BEYEN, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, p. 236. Le XX^e désigne Le « XX^e » artistique et littéraire où Marcel Schmitz avait publié, le 16 décembre 1928, sous le titre « Les Lettres belges. Michel de Ghelderode », un article où il voyait en Ghelderode un « anarchiste de surface, le plus passionné des amis de l'ordre ».

pas décisif dès lors qu'il le prend, au premier acte, pour un « magicien (139) » qui pourrait anéantir la prison où il est enfermé. Quant à sa foi en un autre monde (140), elle ne suffit pas à transformer ce Juif blasphémateur mais croyant en un chrétien. Après quoi il est évident que Barabbas éprouve le Christ comme un être surhumain et qu'il est profondément touché par lui. Barabbas, au troisième acte, s'il tient toujours Jésus pour un « camarade » révolutionnaire, a compris que le Christ ressuscité, une fois la révolution accomplie, devait être le « roi (141) » des opprimés victorieux. Le bandit métamorphosé a authentiquement vécu les dernières heures de la Passion comme un drame secrètement nécessaire, d'une ampleur universelle. L'admirable dialogue avec Hérode, vers la fin de la pièce, découvre un révolutionnaire d'une nature tout à fait particulière, très supérieure à celle de l'agitateur social (142). Si la pièce n'est pas celle d'une conversion orthodoxe, elle n'est pas davantage celle d'une simple rébellion. Au soir de sa vie, Ghelderode insistait pour qu'on l'abaissât à ce niveau, tant était vif son désir de n'être pas pris pour un écrivain catholique (143). Dès 1933, il répudiait l'état d'âme dont était issu, en 1928, Barabbas (144). En 1949, puis en 1957, il prétendait donner des éditions « décléricalisées » de sa tragédie. Un examen approfondi des qui ne laisse pas de ménager des surprises, trois versions. montre que ses efforts pour laïciser l'œuvre ne produisirent aucun résultat. Elle demeurait ce qu'elle était : un drame sacré, une pièce catholique de style moderne, éloignée de tout conformisme, étrangère à la volonté d'édification. Issu d'un fragment de poème où Hugo exhibait Barabbas, soudain conscient du sombre calcul auguel il devait sa libération, se déclarant, devant le gibet, innocent du crime, s'indignant du scandaleux jugement rendu par le peuple juif, maudissant un monde désormais soumis à Satan, le Barabbas de Ghelderode établissait un lien

⁽¹³⁹⁾ M. de GHLLDERODE, op. cit., p. 58.

⁽¹⁴⁰⁾ Barabbas mourant dit à Jésus mort : « On se reverra quelque part... » (p. 189).

⁽¹⁴¹⁾ Op. cit., p. 187.

⁽¹⁴²⁾ Op. cit., pp. 165-174.

⁽¹⁴³⁾ R. BEYEN, Ghelderode, pp. 42-43, Paris, Seghers, 1974.

⁽¹⁴⁴⁾ R. Beyen, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, pp. 453-454.

entre le brigand et le Christ, — lien de camaraderie, de fraternité dans la quête de la justice, — et faisait de l'assassin le vengeur de l'Assassiné: un vengeur promis lui-même à l'assassinat. D'un personnage aux dimensions mythiques qui, après avoir superbement jeté l'anathème, se tait, Ghelderode faisait un homme furieux, déterminé à la vengeance, guidé par un instinct généreux mais, en la circonstance, inadéquat, générateur d'imprudence, — et par d'autres instincts, moins nobles, de violence et de mort, tombant, frappé dans le dos, pour mourir, « face au ciel (145) ». Il métamorphosait une création sublime en une figure vulgaire et brutale, cependant éprise de justice: en fin de compte poignante.

On pourrait douter que l'idée de transformer Barabbas en un personnage révolutionnaire soit vraiment originale et se demander si elle n'aurait pas été suggérée à Ghelderode par l'endroit de La Fin de Satan intitulé « Hors de la Terre III », en sa deuxième partie, « L'Ange Liberté », ainsi que par le Livre troisième « La Prison », dont seuls furent écrits quatre-vingt quatre vers de la première partie : « Les Squelettes ». La deuxième partie « Camille et Lucile » et la troisième, « La Prise de la Bastille », manquent. L'Ange Liberté est la fille de Satan. Elle vient lui demander une « grâce ». Dieu lui a permis de descendre au fond des abîmes, vers son père, qui incita les Nemrods aux guerres et dressa

Les Caïphes sanglants contre les Christs sublimes (146).

Elle supplie de permettre que cesse le règne de l'oppression en lui accordant d'anéantir la Bastille :

Laisse-moi renverser la montagne de l'ombre; Laisse-moi jeter bas l'infâme tour du mal! [...] Que je sauve les bons, les purs, les innocents; Laisse s'envoler l'âme et finir la souffrance. Dieu me fit Liberté; toi, fais-moi Délivrance! [...] Consens! Oh! moi qui viens de toi, permets que j'aille Chez ces vivants, afin d'achever la bataille Entre leur ignorance, hélas! et leur raison,

⁽¹⁴⁵⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 190.

⁽¹⁴⁶⁾ V. Hugo, op. cit., p. 226.

Pour mettre une rougeur sacrée à l'horizon, Pour que l'affreux passé dans les ténèbres roule, Pour que la terre tremble et que la prison croule, Pour que l'éruption se fasse, et pour qu'enfin L'homme voie, au-dessus des douleurs, de la faim, De la guerre, des rois, des dieux, de la démence, Le volcan de la joie enfler sa lave immense!

Satan répond:

— Va!(147)

Pour Hugo, dans La Fin de Satan, l'épisode de la Passion a pour but d'annoncer le 14 juillet. Camille Desmoulin se comparait lui-même au Christ. Il rappelait à ses juges qu'ils le contrente-trois damnaient à ans « comme le sans-culotte Jésus (148) ». Barabbas est le peuple soudainement éveillé à la conscience des machinations ignobles de ses maîtres qu'offensent les porteurs de toute lumière libératrice (149). Il est en effet possible que « L'Ange Liberté » et « La Prison » aient fourni une suggestion à Ghelderode pour la fin du deuxième et pour le troisième acte de Barabbas. Mais on doit aussitôt remarquer que la révolution du brigand devenu justicier est immédiatement étouffée au lieu que la Révolution de 1789 conduit à la prise de la Bastille. La pièce de Ghelderode s'achève sur une défaite. Sans doute l'histoire imposait-elle ce dénouement. Elle ne commandait par la mort ignominieuse de Barabbas. Elle ne défendait pas que cette mort s'ouvrît sur des perspectives favorables à ses espérances concrètes. La défaite de la révolution selon Barabbas est une condamnation issue de la conviction de Ghelderode. Elle n'implique pas nécessairement que Barabbas soit damné. Selon toute apparence, il ne l'est pas. Sa dernière action, condamnable et condamnée, est issue d'un noble sentiment qui lui vaut vraisemblablement le salut. Ici encore La Fin de Satan, en sa conclusion « Hors la Terre IV. Satan pardonné », a pu jouer un rôle. Le Barabbas ghelderodien s'est, à la fin, peut-on croire, racheté, comme s'est racheté le Satan de

⁽¹⁴⁷⁾ Op. cit., pp. 227-228.

⁽¹⁴⁸⁾ P. ZUMTHOR, Victor Hugo poète de Satan, pp. 159-162, Paris, Robert Laffont, 1946.

⁽¹⁴⁹⁾ Op. cit., pp. 202-203.

Hugo. Il n'est pas interdit de penser que sa mort, en effet inutile, a néanmoins consommé en lui la fin du règne du Démon. Reste que l'échec de la révolution violente signifie sa condamnation. Ghelderode se sépare ici tout à fait de Hugo pour rejoindre la tradition idéaliste ancienne de l'Écriture et celle, moderne, de Swedenborg, de Anne-Catherine Emmerich, de Saint-Georges de Bouhélier, de l'ésotérisme contemporain, du socialisme selon Eekhoud et Lemonnier (150).

Elle l'attirait depuis quelque dix ans. Les progrès du socialisme en Belgique entre 1918 et 1928 n'étaient pas faits pour l'en détacher. Sans doute, à cette dernière date, le Parti Ouvrier avait-il obtenu d'amples satisfactions et le climat était-il à l'apaisement. Mais ne fallait-il pas craindre que le P.O.B. ne renonçât pas de si tôt au thème menaçant de la lutte des classes? Ghelderode était sans tendresse pour la société capitaliste bourgeoise. Plus généralement, il s'opposait à la société industrielle dont toutes les caractéristiques engendraient en lui le malaise: le changement permanent, la transformation, la mutabilité, la dépersonnalisation. À la fois rigide et insécurisante, la société industrielle ne pouvait qu'indisposer un individu en qui des appétits de liberté et d'originalité étaient sans cesse combattus par des besoins de protection et de garantie. Mais si la bourgeoisie capitaliste le hérissait par son utilitarisme, son régime de contraintes, sa volonté d'organisation et son affirmation de conformisme, commandés par le souci de rendement, il n'était pas moins hostile aux revendications d'un prolétariat niveleur dont la victoire eût signifié à ses yeux, la mort de l'individu, la fin de l'artiste, l'effacement des valeurs de civilisation auxquelles il était le plus attaché. L'anarchisme, parfois voyant, qu'il affichait était une protestation sincère contre des aspects de la société contemporaine qui lui étaient insupportables. Mais il craignait des lendemains qui lui eussent rendu la vie plus pénible encore. Il demandait la liberté dans la sécurité. Il nourrissait une profonde nostalgie de la société traditionnelle, qu'il apaisait en recourant au rêve. Rien n'était plus éloigné de ses vœux que

⁽¹⁵⁰⁾ Pour plus de détails sur les inspirateurs modernes de l'idéalisme ghelderodien cités ici, et sur d'autres, on voudra bien se reporter à mes *Origines de* Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode.

la révolution ou même que la mise en pratique de la pensée dite progressiste. La fin de *Barabbas* est liée aux inquiétudes que les appétits, satisfaits en apparence, mais toujours menaçants, du socialisme suscitent en lui. Comme toute la pièce exprime le psychisme de Ghelderode.

Projeté dans le temps, on dirait qu'il fonctionne en trois moments. Le premier est celui d'une pulsion instinctive. Le deuxième celui d'un recul devant les effets soudain aperçus de cette pulsion. Le troisième amorce un mouvement de pendule qui s'arrête en un point médian où s'opère une sublimation de la pulsion initiale. Barabbas montre la vanité de la subversion politique et sociale et découvre l'efficacité de la transformation intérieure, la vertu du sacrifice et de l'amour. Cette leçon est administrée, encore une fois, sans le moindre recours au didactisme, par les derniers moments de l'œuvre. Où il est difficile de ne pas voir une magistrale critique poétique des instincts de violence, de mal et de pouvoir.

La section «Ténèbres» de La Fin de Satan est un récit. Hugo raconte un Barabbas fruste, soudainement libéré sans qu'il comprenne pourquoi ; la montée tâtonnante de ce personnage vaguement « pensif (151) » au Calvaire; le lent éclairement de son esprit à mesure qu'il gravit la colline. À la fin du deuxième acte de sa tragédie, Ghelderode livre un Barabbas stupéfait par l'issue du procès de Jésus. Un homme gémissant de la douleur que lui cause le sentiment d'avoir été odieusement berné, furieux que cette humiliation lui ait été infligée par des individus qu'il exècre depuis toujours, implorant violemment Dieu de lui permettre de pénétrer l'intrigue où il a tenu un rôle ignoble, lui demandant farouchement « le don de haïr plus encore et de maudire mieux encore... (152) ». Cette créature de douleur, de colère et d'imploration s'exprime par la prière : une prière grondante, sauvage, tonnante, qui ne demande pas la paix mais un accroissement du brûlant courroux de son âme. Ce Barabbas accablé, enragé, suppliant, ouvre son monologue par

⁽¹⁵¹⁾ V. Hugo, op. cit., p. 152.

⁽¹⁵²⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 123.

un énoncé qui, en dépit de son contenu et de son ton, n'en est pas moins une oraison (153). Il va être exaucé.

Les deux personnages bénéficient d'une inspiration. Chez Hugo, il s'agit d'une faveur toute gratuite, par là mystérieuse, d'un mystère qui va s'approfondir. Chez Ghelderode, Barabbas disposera d'un don de compréhension intellectuelle qui ne s'explique que par la bienveillance de Dieu à l'égard de celui qui le prie pour lui demander le pouvoir de pécher mieux encore que par le passé. Le Barabbas ghelderodien est le siège d'un phénomène singulier mais compréhensible. Il a prié et a été entendu. Chez Hugo, le mystère est absolu. Son Barabbas n'a rien demandé et il est progressivement illuminé. Passage de l'épopée où plane un merveilleux sacré à la tragédie moderne qui rationalise le phénomène en conférant au personnage une dimension psychologique absente de la créature hugolienne. Chez Ghelderode, il y a langage.

Touché par l'Éternel, Barabbas distingue ce qui s'est passé: la manœuvre des prêtres. Cette découverte ne s'exprime pas, d'abord, dans le langage de l'expressivité, mais par trois énoncés abstraits qui ne frappent, dans ce discours que Barabbas se tient à lui-même, que par le recours à l'anaphore. Alors seulement monte, avec la fureur, le ton, et apparaissent la métaphore et la comparaison brutales qui réintroduisent le discours le plus fréquent de Barabbas: celui de la violence, de l'excès, de la vulgarité. Cette séquence réflexive débouche sur une seconde interpellation véhémente de l'Éternel, qui joint la menace et l'accusation à la prière. Et c'est enfin la tonitruante et brève dénonciation de l'injustice, qui s'achève par l'annonce de l'instauration d'une justice authentique, sanglante, rendue par Barabbas.

Le Barabbas de Hugo, illuminé, soudain criait. Chez lui, aucune réflexion. Mais le passage immédiat à l'intrusion de la lumière divine, — préparé par un lent et mystérieux éclairement de l'esprit, — à l'accusation emportée, roulant par vagues ses admonestations fougueuses, charriant ses houles d'antithèses, dans un mouvement grandiose d'écriture glorifiante du sujet parlant.

Ghelderode écrivain s'est écarté de Hugo en métamorpho-

⁽¹⁵³⁾ Le texte que je commente ici est cité dans son entier supra, p. 302.

sant l'illumination du brigand libéré par l'attribution d'un don de discernement et par l'introduction, dans la séquence lyrico-épique dramatiquement transposée d'un mouvement réflexif précédé et suivi d'un appel à Dieu. La tragédie réduit à sa plus simple expression la dénonciation de l'injustice, abrège considérablement l'ensemble du texte inspirateur, qu'elle varie. Quant au ton, à l'allure du discours, à l'expression, tout en demeurant oratoires, ils s'inscrivent dans un registre différent de celui que Hugo avait choisi pour La Fin de Satan. Ghelderode désacralise le personnage hugolien. Nous quittons avec lui l'univers des prophètes pour fouler la terre des hommes.

VI. Silvestre et Morand ou Hugo?

Le 15 mars 1893, Armand Silvestre et Eugène Morand font jouer pour la première fois sur la scène du Théâtre du Vaudeville, à Paris, Les Drames sacrés, poème dramatique en un prologue et dix tableaux, en vers avec musique de Ch. Gounod. L'ouvrage sera publié sans date chez Ernst Kolb, la même année. Il contient un tableau intitulé « Barabbas devant le Calvaire » manifestement inspiré de La Fin de Satan. Le tableau exhibe une véhémente apostrophe de Barabbas au peuple juif. Le brigand libéré l'accuse de lâcheté, de stupidité, d'assassinat de Jésus pour lequel il sera un jour justement châtié. Ghelderode n'aurait-il pas trouvé ici le germe du monologue de la fin de son deuxième acte? On se le demande avec d'autant plus d'insistance que Silvestre et Morand font accuser le peuple par Barabbas d'avoir nourri contre Jésus une « haine aux désirs des scribes asservie (154) ». Le Barabbas de Hugo n'accuse pas les Juifs de s'être laissés manœuvrer par des religieux. Au contraire, celui de Ghelderode anathématise le sacerdoce. On n'est pas insensible non plus à ce que Barabbas, dans Les Drames sacrés, au terme d'une méditation qui suit son apostrophe au peuple, se déclare converti. Aucune amorce de semblable transformation du personnage chez Hugo. Ghelderode ne convertit certes

⁽¹⁵⁴⁾ A. SILVESTRE et E. MORAND, Les Drames sacrés. Poème dramatique en un prologue et dix tableaux en vers avec musique de Ch. Gounod, p. 85, Paris, E. Kolb, s.d. [1893].

pas son brigand mais au moins le rapproche-t-il singulièrement de Jésus.

Une ressemblance de détail attire également l'attention. Lorsque Hérode, au troisième acte, rencontre Barabbas libéré dans les bas-fonds de Jérusalem, il s'étonne de le trouver si « raisonnable et lucide pour un homme dont l'haleine sent le vin... ». N'est-il pas « saoul (155) ? » Barabbas lui répond qu'il a essayé de s'enivrer mais en vain, qu'il a réfléchi et pris le parti de venger Jésus (156). Chez Silvestre et Morand, un pharisien, pendant le drame du Calvaire, interpelle Barabbas. Lui et les siens sont étonnés de ne pas « trouver aujourd'hui plus en fête » le criminel grâcié.

La mort de ce Jésus pourtant sauve [sa] tête.

Barabbas réplique que la condamnation de Jésus n'a sauvé que sa vie. Libéré, il « répond » de la mort du Christ « comme d'un crime à Dieu (157) ». Bref, il n'est pas à la joie.

Ces similitudes sont troublantes. On est davantage encore ébranlé lorsqu'on se rappelle que Ghelderode écrivant le 17 septembre 1928 à Camille Poupeye, parle de son futur *Barabbas* comme d'un « drame sacré (¹⁵⁸) ».

Mais on ne saurait oublier que jamais Silvestre et Morand n'établissent de comparaison appuyée entre la sainteté et l'innocence de Jésus, victime, et la hideur et la culpabilité de Barabbas sauvé. Hugo pourtant s'était livré sur le sujet à un puissant jeu d'antithèses qui n'a pas manqué de frapper Ghelderode. Silvestre et Morand mettent moins l'accent sur l'injustice commise par le peuple juif que sur l'épouvantable destin que leur réserve l'avenir (159). C'est l'injustice que foudroyait le Barabbas de Hugo. La tragédie de Ghelderode est un procès violent de l'injustice.

⁽¹⁵⁵⁾ M. de GHELDERODE, op. cit., p. 167.

⁽¹⁵⁶⁾ Op. cit., pp. 167-168. Plus haut, dans son dialogue avec Pierre, Barabbas avait déjà dit: « Vois-tu, je pourrais me réjouir de voir un autre homme exécuté sur la croix qui m'était destinée... Je ne me réjouis pas... ça me dégoûte... parole de bandit!... (p. 153).

⁽¹⁵⁷⁾ A. SILVESTRE et E. MORAND, op. cit., p. 85.

⁽¹⁵⁸⁾ Voir supra, p. 298.

⁽¹⁵⁹⁾ A. SILVESTRE et E. MORAND, op. cit., p. 86.

Dans « Barabbas devant le Calvaire », il n'apparaît nullement que la dénonciation de l'injustice soit issue d'une opération de l'esprit. Silvestre et Morand, ici, n'ont pas suivi Hugo. Ghelderode l'a transformé mais la métamorphose qu'il a imposée au poème est le signe même de son utilisation.

Enfin le texte de Ghelderode, on l'a vu, porte nombre d'empreintes de celui de Hugo: non seulement de « Ténèbres » mais d'autres endroits du « Gibet ». Je rappelle la stupéfaction de Barabbas à sa libération, la joie que d'abord il en éprouve, sa disculpation, l'ennui d'Hérode, l'atmosphère qui pèse sur Jérusalem, la pensée qu'a formée Barabbas de gravir le Calvaire, son erreur, et le personnage de l'acolyte de Caïphe.

Il n'est pas exclu que Ghelderode ait lu le drame de Silvestre et Morand. Mais son rôle, supposé qu'il en ait tenu un, n'a été que secondaire dans la création du *Mystère de la Passion* et dans celle de *Barabbas*. On peut douter que le projet de conte de 1923 lui ait rien dû qui fût essentiel.

VII. La rencontre de La Fin de Satan

La question de savoir comment Ghelderode a connu le poème de Hugo n'est sans doute pas de première importance. Si l'œuvre ne jouissait pas encore, au début des années Vingt, de la haute réputation qu'elle devait acquérir plus tard dans le siècle, elle n'était pas non plus ignorée. On y accédait sans difficulté. Cette question, l'historien de la littérature se retient pourtant mal de la poser. Si Ghelderode s'intéressait à Hugo, ce n'était pas en fanatique. Et La Fin de Satan ne comptait pas au nombre des textes les plus populaires de l'écrivain. La part accordée au hasard, — qui peut toujours faire tomber n'importe quel ouvrage dans les mains de n'importe qui, — on n'est donc pas dépourvu de sens pour se demander par quelle voie Ghelderode a été conduit à l'épopée inachevée.

Ghelderode, après avoir renoncé à Actus Tragicus, toujours hanté par le thème de la Passion, a dû être attentif à l'apparition d'œuvres traitant ce thème. La publication, en 1919, aux « Cahiers de l'Amitié de France et de Flandre » de la traduction française de La Passion de N.S. Jésus-Christ (De Passie van

O.H. Jezus Christus, Bruges, Kerlinga, 1913) de Verschaeve ne lui avait vraisemblablement pas échappé. On a vu quels étaient les sentiments de Ghelderode pour l'écrivain flamand (160). Sa Passion a influé sur Le Mystère de la Passion et sur Barabbas. Il est probable que Ghelderode ait déjà lu la version originale du texte pour les besoins d'Actus Tragicus (161). Aussi bien peuton croire qu'il s'est assez rapidement penché sur le texte français.

Par intérêt littéraire. Mais aussi en raison de vives polémiques qu'avait suscitées, en 1920, l'exposition au Salon d'art religieux, à Bruxelles, du Chemin de croix au fusain dessiné en 1919 par Albert Servaes et destiné à la chapelle des Pères Carmélites, à Vieux-Dieu. Cette agitation avait certainement retenu l'attention de Ghelderode. Elle n'avait pu le laisser indifférent. Or 1920 est l'année où parut la deuxième édition de la traduction française de la Passion de Verschaeve (162). Cette édition était ornée de sept fusains exécutés en 1919 par Albert Servaes. Elle aussi provoqua immédiatement des remous. Les dessins furent condamnés par un décret du Saint-Office daté du 30 mars 1921 (163). Ghelderode ne put davantage ignorer ces mouvements d'opinion ni l'arrêt tombé de Rome. Il dut y être d'autant plus sensible qu'il traversait alors une période d'anticléricalisme virulent dont Heiligen Antonius, « roman burlesque » composé entre 1919 et 1921, est une éloquente manifestation.

Sans doute la modicité du budget dont disposait Ghelderode

⁽¹⁶⁰⁾ Voir supra, pp. 308-309.

⁽¹⁶¹⁾ Comme je l'ai suggéré dans Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode, p. 154.

⁽¹⁶²⁾ La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ. Illustrée de compositions d'Albert Servaes, Bruxelles et Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest et Cie, 1920.

⁽¹⁶³⁾ Sur le sujet, voir E. DE BRUYNE, Albert Servaes en de vlaamsche vroomheid. Vieux-Dieu/Anvers, Bij de Boekengilde « Die poort », s.d. [1938-1939]; Dr A. STUBBE, Albert Servaes en de eerste en tweede Latemse kunstenaarsgroep, Louvain, Davidsfonds, 1956; J. MARÉCHAL, S.J., « Un décret récent du Saint-Office en matière d'iconographie religieuse », dans Nouvelle revue théologique, tome 48, 1921, Tournai-Paris, Casterman, pp. 337-344; un témoignage anonyme contemporain fourni par la presse libérale: « Une mise à l'Index. Une nouvelle école de peinture. Le tératologisme, dans Le Soir, 24 août 1921.

en 1920 ne lui permit-elle pas d'acquérir la deuxième édition de la Passion de Verschaeve, aux dessins si controversés. Toujours est-il que pour posséder ce luxueux ouvrage, il devra attendre le 10 janvier 1924 où Albert Servaes le lui offrit (164). On admettra difficilement que Ghelderode ait attendu cette date pour acquérir le texte. Tout le poussait à se le procurer rapidement. Très probablement son impécuniosité l'obligea-t-elle à faire l'achat de la première édition, dont le prix était abordable. Cette édition contenait un avant-propos non signé dont l'auteur était Louis Gillet. L'historien français de l'art portait intérêt à la Flandre. Il inspira la création des Cahiers de l'Amitié de France et de Flandre que dirigea André de Poncheville (165). Gillet admirait particulièrement Cyrille Verschaeve qu'il pressa, peu avant la fin de la Première Guerre mondiale, de confier l'un de ses textes, en traduction française, aux Cahiers. Verschaeve lui désigna sa Passion (166). Gillet l'introduisit par un bref liminaire anonyme qu'il allait largement développer, sous la forme d'une copieuse introduction, cette fois signée, dans la deuxième édition du poème en prose. Dans l'avant-propos de 1919, Gillet avançait que la Passion est « peut-être l'œuvre la plus parfaite » de son auteur. Ce texte, continuait-il, est « une des tentatives les plus considérables de la poésie catholique sur un sujet sacré, que la piété des écrivains a regardé longtemps comme inabordable ».

La poésie classique l'a toujours évité. La poésie française ne s'y est essayée que deux fois dans La Fin de Satan de Hugo, et avec Charles Péguy dans Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc.

⁽¹⁶⁴⁾ Ghelderode était entré en relations avec Albert Servaes au « Cabinet Maldoror », une « Centrale d'Art Plastique », fondée, à la fin de 1923 par Geert van Bruaene et située à l'Hôtel Ravenstein de Bruxelles. Ghelderode assurait le secrétariat de cette « Centrale » avec le titre de « chargé d'affaires ». Voir R. BEYEN, Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, p. 164. M^{me} de Ghelderode possédait une lettre de Servaes à Ghelderode datée du 15 décembre 1923.

⁽¹⁶⁵⁾ P. HOUVENAGHEL, « Louis Gillet et la Flandre », dans Le Lion de Flandre, XVe année, 3e série, nº 32, août 1943; C. Verschaeve, Verzameld werk, I, Eerste deel: Verschaeve getuigt door Dirk Vansinna, pp. 348-349, 372, 688, Bruges, Zeemeeuw, s.d. L. Gillet n'est pas le traducteur de La Passion comme on le voit par son Introduction à la 2e édition, p. 9.

⁽¹⁶⁶⁾ L. Gillet, « Introduction » de la 2^e édition de la traduction française, p. 9.

Dans la littérature flamande contemporaine, on connaît encore l'admirable *Ahasvérus* d'Auguste Vermeylen, et son étonnante vision du Calvaire peinte par un Breughel qui aurait lu Gorki.

De tous ces essais, poursuivait Gillet, celui de Verschaeve pourrait bien n'être pas « le moins audacieux ». Il aborde le sujet « de front », le traite « avec toutes les ressources de sa culture intellectuelle et artistique, faisant entrer dans sa poésie tous les thèmes de la peinture et de l'art musical chrétien » pour aboutir à « cet extraordinaire poème symphonique où l'on reconnaîtra sans peine la grande tradition des vieux maîtres flamands, le pathétique, l'héroïsme, la gloire et l'éclat de Rubens (167) ».

Ghelderode, admirateur au moins aussi passionné de Verschaeve que l'était Gillet, n'aura pu se retenir de confronter sa Passion avec les textes au niveau duquel le critique français situait le poète flamand. Il les aura lus sous l'effet de cette comparaison flatteuse à la fois pour Verschaeve et pour les fervents de son œuvre, stimulante aussi pour la curiosité de ces derniers. C'est Louis Gillet, critique de La Passion de Verschaeve dans la première édition de la traduction française qui a, très probablement, propulsé Ghelderode vers La Fin de Satan et qui est à l'origine du projet de conte d'environ 1923; de l'endroit du neuvième « acte » du Mystère de la Passion où apparaît Barabbas et de Barabbas lui-même. Un moyen de vérifier la solidité de cette hypothèse est évidemment d'examiner si Barabbas offre des ressemblances avec Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (1910) et avec Le Juif errant (De Wandelende Jood, 1906).

La partie centrale du *Mystère* de Péguy consiste en une méditation de Madame Gervaise sur la Passion. Cette méditation s'exprime en une vision lyrique, pathétique, où se déploient des images de tendresse ou de cruauté, là sur le ton de la douceur, de la simplicité, ici avec des accents d'ardeur sauvage. Par le ton, le caractère halluciné de cette vision, le *Mystère* de Péguy semble bien avoir influencé le troisième acte de *Barabbas*.

Mais la parenté de la pièce avec Le Juif errant est singulièrement plus accusée. Avant celle de Ghelderode, la Jérusalem de Vermeylen est en proie à des ferments révolutionnaires évoqués

⁽¹⁶⁷⁾ L. GILLET, « Avant-propos » de la 1^{re} édition de la traduction française, pp. 8-9.

dans une tonalité vigoureusement expressionniste. Le dialogue de Pilate et de Caïphe, lors du procès de Jésus, annonce de manière frappante, dans l'œuvre de Vermeylen, celui des mêmes personnages dans celle de Ghelderode. Pour la psychologie du gouverneur et celle du grand-prêtre, le dramaturge paraît également avoir pris modèle sur le poète épique en prose — à la nuance de vulgarité concertée près, s'agissant de Pilate. Comme il s'est souvenu, semble-t-il, du Juif errant pour les mouvements de la foule juive déchaînée réclamant la crucifixion de Jésus. Au demeurant, toute la suite du procès : l'*Ecce homo*, la menace des prêtres contre Pilate, les nouveaux glapissements du peuple, se déroule dans Barabbas selon un mode qui fait penser à la présentation de la même séquence dans Le Juif errant. Mais le plus important se situe ailleurs. Ahasvérus est un troublant ascendant de Barabbas: douloureusement affecté par l'absurdité et par l'injustice du monde, désireux de le bouleverser, choqué par la lâcheté des hommes devant l'oppression et la misère, séduit par Jésus dans la mesure où il conteste l'ordre, troublé par lui, déplorant qu'il n'use pas de la force. Le personnage, s'il est désespéré par l'état des choses et impuissant à y remédier n'a pourtant rien d'un faible : lourd de rage, au contraire, et gonflé du désir de se battre. Au moment du tapage qui entoure l'arrestation de Jésus, il croit à une révolution, prend son couteau, se mêle à la foule. S'il réclame, tout à l'opposé de Barabbas, la mort de Jésus, c'est qu'il lui en veut d'avoir trahi son rêve. Aussi refuse-t-il d'aider le Christ quand il passe devant lui. Mais Jésus le regarde et ce regard le pénètre et le convainc d'une certitude dont il ne cessera plus de vérifier la douloureuse authenticité:

Oui, c'était son frère; oui, il le voyait bien maintenant : celui-là aussi avait en lui un feu qui rougeoyait sourdement, quelque chose dont il ne savait que faire, une éternelle inquiétude [...] Et depuis lors cette flamme brûla en lui, implacable, inextinguible, et il dut suivre le Christ, son frère (168).

Avant Ghelderode, Vermeylen rapprochait de Jésus un être infiniment éloigné de lui par le comportement, parent de lui par

⁽¹⁶⁸⁾ A. VERMEYLEN, *Le Juif-Errant*. Traduit du flamand par Gaby Vermeylen, p. 51, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1925.

une inspiration profonde. Mais alors que la communion d'Ahasvérus avec Jésus se réalise dans son châtiment de douloureuse errance, celle de Barabbas avec Jésus se consomme dans une mort qui, peut-être, par un effet de la miséricorde divine, débouche sur la lumière éternelle.

Peut-être admettra-t-on que l'idée génératrice du projet de conte d'environ 1923, le fragment du Mystère où apparaît Barabbas et la tragédie de 1928 sont dus à la rencontre que fit Ghelderode, sans doute vers 1920, de l'avant-propos que mit Louis Gillet à la première édition de la traduction française de De Passie van O. H. Jezus-Christus de Cyrille Verschaeve, parue en 1919 (169). On dit bien : de la rencontre du liminaire de la première édition de la traduction. Car l'introduction de la deuxième édition gommait la comparaison de la Passion avec La Fin de Satan et avec Le Juif errant; Gillet traçait maintenant un parallèle entre le poème flamand et les Méditations sur la vie de Jésus-Christ du pseudo-Bonaventure. Il constatait que Verschaeve avait utilisé les Évangiles de James Tissot, témoignant ainsi d'un souci, d'ailleurs tempéré, de la couleur locale, à la différence de l'auteur de « cette admirable Passion qui forme l'épisode central du Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc » (le seul des trois comparants de l'avant-propos de 1919 qui soit ici conservé) dont la méthode est toute dissemblable. Il relevait chez Verschaeve des traces de Flaubert, du Parnasse et du Père Didon. Mais, heureusement, aussi la forte présence d'un tempérament « eschylien, shakespearien », rubénien, nietzschéen, beethovénien. Heureuse pauvreté qui dirigea Ghelderode vers l'édition de 1919 de la traduction française de la Passion! Elle lui fit connaître trois chefs-d'œuvre et nous a valu Barabbas. À quoi tiennent les choses.

⁽¹⁶⁹⁾ Il est donc exclu que Barabbas, s'il figurait dans *Actus Tragicus* de 1917-1918 y ait tenu le rôle qu'il joue dans le *Mystère*, dans *Barabbas* et que, selon toute apparence, il devait jouer déjà dans le projet de conte d'environ 1923.

Théâtre et poésie

Le dialogue des parallèles

Communication de M. Georges SION à la séance mensuelle du 11 octobre 1986

Si nous aimons à la fois le théâtre et la poésie — j'espère que c'est notre cas à tous — nous aimons imaginer que ces deux expressions de la pensée ou de la condition humaine se confondent plus ou moins et que les chefs-d'œuvre qui en sont sortis dialoguent en nous dans une sorte de panthéon des miracles.

Nous pensons aussitôt à quelques génies qui ont été de grands poètes et qui ont aussi porté le théâtre au plus haut de lui-même: Shakespeare, Goethe, Maeterlinck, Claudel, T. S. Eliot. Pour ceux-ci, nous ne devons même pas nous demander si, pratiquant tour à tour le théâtre et la poésie, ils s'y sont également accomplis. Ceux qui nous ont donné Hamlet et les Sonnets, ou Faust et le Divan, ou Les Serres chaudes et Pelléas, ou les Cinq grandes Odes et Le soulier de satin, ou encore Meurtre dans la cathédrale et les Quatre Quatuors, ceux-là donnent une réponse éclatante à la question du double accomplissement. Nous y reviendrons cependant, car cette réponse éclatante — et rassurante — ne résout pas toute chose.

Déjà, voici des cas moins simples: ceux qui se sont inégalement accomplis et qui, s'ils ont bien servi le théâtre, et même s'ils l'ont adoré, doivent surtout leur survie (ou leur présence, ce qui est beaucoup mieux) au poème. Pensons à Vigny, à Hugo, que rejoignent dans notre esprit Verhaeren, Milosz, Supervielle, voire Cocteau.

Et voici ceux qui au contraire, même s'ils ont écrit des poèmes, viennent à nous par le théâtre. Ils s'appellent Racine, Lope de Vega, Kleist. Ou Musset, car même si quelques vers sont très beaux dans les *Nuits* et ailleurs, nous savons que c'est à la scène qu'on ne badine pas avec l'amour et que l'on meurt des caprices de Marianne.

Enfin, comment ne pas aborder, dans les réflexions sur ce dialogue, ceux dont le génie nous semble purement théâtral, étranger ou parallèle à la poésie, et qui nous sont pourtant tout aussi nécessaires: Molière, Marivaux, Ibsen, Strindberg, Tchékhov, Pirandello, Crommelynck, Ghelderode, jusqu'à Beckett, Duras ou Ionesco...

* *

Prenons alors le thème par un autre bout, celui du vocabulaire. Voyons les deux mots que nous mettons aujourd'hui côte à côte, ou face à face. Nous savons tous que le mot poésie implique faire et que le théâtre implique regarder. Ce n'est point là du byzantinisme étymologique: les mots disent qu'il s'agit d'une part de créer, d'autre part de montrer. En se nommant, les deux arts nomment d'office leurs différences. Je crois que c'est en interrogeant ces différences que nous verrons comment les faire dialoguer.

Oui, la poésie est création. Quelle que soit sa forme ou sa substance, qu'elle soit claire ou codée, ouverte ou secrète, elle crée. Elle est un acte, l'acte d'un être humain qui dit ce qu'il est ou le monde où il est, et qui, du même coup, crée cette existence ou recrée ce monde. Même s'il veut parler à l'humanité, il parle d'abord pour lui, pour se connaître ou s'inventorier. Amour, haine, rêve, oubli sont d'abord en lui et le poème est son accouchement.

Savoir qui l'entendra ou comment il atteindra ceux qu'il souhaite atteindre est un problème second, qui ne met pas en cause la création elle-même. Tout respect gardé, je dirais que c'est un problème d'intendance. Le poème a créé un aveu, un chant intérieur, un univers invisible, inconnu ou reconnu. Sauf destruction, il sera lu ou entendu. Qu'il le soit par un, par mille ou par cent mille ne change rien de fondamental à sa réalité créatrice.

Mais l'auteur dramatique, il ne lui suffit pas d'écrire. Il ne lui

suffit même pas d'être lu, comme dans l'échange muet qui accueille le poète. Des nécessités nouvelles l'attendent. La première est qu'il crée des personnages, des entités distinctes de lui. Même si on croit le reconnaître dans telle de ses créatures Molière dans Alceste, Musset à la fois dans Octave et Celio—il a placé ces créatures parmi d'autres qui sont aussi son œuvre. Le voici donc déjà forcé à une étrange délégation qui fait que d'autres parlent pour lui.

Ce n'est pas tout. Une autre nécessité l'attend s'il veut exister pleinement : la représentation. Il a donné une délégation à ses personnages : il va donc en donner une autre — ou on va la donner de sa part — à des interprètes. Qui est qui, dans ce jeu fascinant et périlleux ?

Quand je lis un sonnet de Shakespeare, je suis seul en face de Shakespeare seul, même si je sais qu'il s'adresse à un être aimé.

> Ni le marbre ni les somptueux monuments des princes Ne dureront autant que mes vers pleins de force.

Ou encore:

Mon visage ne me persuadera pas que je suis vieux Tant que la jeunesse et toi vous aurez le même âge...

Je lis maintenant un autre texte que nous connaissons tous :

Demain, et demain, et demain glisse pas à pas, jour après jour jusqu'à la dernière syllabe du temps, et tous nos hiers ont éclairé pour des fous le chemin de la poussière et de la mort. Éteins-toi, petite flamme, éteins-toi. La vie n'est qu'une ombre qui marche; un pauvre acteur qui se pavane et s'agite pendant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus. C'est une histoire dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien...

Si c'était un poème, je le recevrais comme la réflexion d'un poète bouleversé nommé Shakespeare. Ici, c'est la réflexion d'un usurpateur désespéré nommé Macbeth et qui voit venir la mort. Que Shakespeare ait pensé, senti la chose comme le fait ici Macbeth, sa créature, nous pouvons le croire, mais nous sommes libres aussi d'en douter : la délégation au personnage change la vocation même de ces vers merveilleux, mais qui n'appartiennent plus seulement au poète et à moi. Le personnage est en tiers entre lui et moi.

Restons un moment encore dans la même tragédie. Quand j'entends lady Macbeth évoquer la petite tache qui, sur sa main, résisterait à tous les parfums de l'Arabie, je suis donc en face d'un personnage qui a reçu délégation de l'auteur, mais je suis même en face de la tragédienne qui l'incarne, qui lui prête son visage, son regard et sa voix. En outre, je me trouve normalement parmi d'autres spectateurs qui m'englobent dans une émotion collective, ou qui m'en excluent parce qu'ils réagissent autrement. Et même si je me limite à lire *Macbeth*, comme je ferais pour lire un poème, j'assiste encore à une sorte de spectacle intérieur où les personnages parlent dans le silence.

Qu'on m'excuse de m'attarder encore à Shakespeare, tout ensemble si sûr de sa poésie et si sûr de ses délégations dramatiques. Le poète, chez lui, ne cherche pas à effacer les différences avec le théâtre. Oui, la poésie ruisselle dans son théâtre, mais elle n'efface jamais la théâtralité la plus vivante. On dirait même que Shakespeare aime se donner le luxe de souligner la différence. Pensons à Hamlet qui, pour les besoins de sa cause — révéler le crime qui a tué son père — se fait sous nos yeux auteur et metteur en scène, organisateur de spectacles et simulateur de lui-même.

Oui, il va faire jouer devant le couple criminel une sorte de caricature du meurtre qu'il devine. Il en cache l'intention à ceux qu'il veut atteindre, mais il n'en cache rien au spectateur. Il se complaît même à disserter sur le théâtre, sur ses faux-semblants, sur l'émotion qu'il suscite chez les êtres les plus simples. Rappelez-vous le comédien qui arrive à Elseneur, qui pourra donc lui servir et qu'il veut d'abord entendre. Le pauvre cabot lui récite une tirade sur la fin de Troie et sur Hécube, la vieille reine condamnée, et sa propre éloquence l'amène aux larmes. Hamlet l'interrompt et l'éloigne. Puis il médite, lui qui veut donner une charge explosive au spectacle, sur la dérisoire émotion du baladin.

N'est-il pas monstrueux que cet acteur, ici, dans une pure fiction, dans le rêve d'une passion, puisse plier si bien son âme à sa pensée que tout son visage s'enflamme, qu'il a les larmes aux yeux, le visage bouleversé, la voix brisée, toute sa personne suivant les formes de son idée? Et tout cela, pour rien! pour Hécube! Que lui est Hécube, et qu'est-il à Hécube pour qu'il

pleure ainsi sur elle? Que ferait-il donc s'il avait les motifs de ma passion!

Encore Hamlet joue-t-il des autres pour nous faire comprendre qu'il ne joue pas. Mais Shakespeare paraît avoir été sans cesse tenté, lui qui était poète, auteur et acteur, de jouer de ses propres différences. Parfois même, on dirait qu'il aime aller jusqu'à la provocation dans le jeu.

Rappelez-vous *Henry V*, qui raconte le règne du vainqueur d'Azincourt. Au début de chaque acte, un personnage appelé le Chœur vient parler au public serré dans le cercle de bois du théâtre de Globe. Connivence et défi se mêlent dans ces propos où le Chœur paraît se moquer de l'auteur. Il parle d'abord de

cet esprit impuissant et plat qui a osé sur cet indigne tréteau produire un si grand sujet

Il ajoute:

Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de France? Pouvons-nous nous entasser dans ce cercle de bois les vrais casques qui faisaient trembler l'air à Azincourt?

Alors il provoque ceux qui l'écoutent. Il les convainc qu'ils doivent faire eux aussi le spectacle. La flotte qui part pour la France?

Jouez de toute votre fantaisie. Qu'elle vous montre les mousses grimpant à la poulie de chanvre. Entendez le coup de sifflet qui met de l'ordre dans tant de bruits confus. Voyez les voiles soule-vées par le vent invisible (...) Au travail! Au travail, vos pensées!

C'est peut-être le plus beau langage qu'ait jamais pris l'orgueil du théâtre. Avec un autre, de quelques mots, où Lope de Vega, pensant aux modestes cours d'auberge où on le jouait, disait : « Donnez-moi quatre planches et je vous donne le monde! »

* *

Mais résistons à cet appel qui combattrait notre réflexion. Il me semble que théâtre et poésie, si proches et si autres à la fois, sont essentiellement différents dans leur façon de vivre l'espace et le temps.

La poésie est à elle-même son espace et son lieu. Seul compte l'espace intérieur qu'elle crée à la fois chez son auteur et chez son lecteur. Si cet espace est invisible, auteur et lecteur s'y rencontreront tour à tour, mais il ne changera guère. S'il s'agit d'un espace plus concret, plus situé, il se mue quand même en un espace intérieur que le poète propose à celui qui lit. Le cimetière valéryen de Sète entre dans l'imaginaire du lecteur aussi naturellement que la terrasse rilkéenne de Duino, la roseraie ronsardienne aussi naturellement que le Vancouver thyrien qui fait pâlir en se refusant.

De même le *temps* poétique se resserre sur l'instant de la lecture. Même un poème de l'attente ou de l'ennui nous donne sa plénitude dans la durée de notre lecture. Même un poème qui veut nous parler du temps abolit ce temps ou l'unifie, à mesure qu'il le crée. La vie antérieure chère à Baudelaire, la vie du moment quand Hugo écoute fenêtres ouvertes la rumeur de Guernesey, la vie future selon Dante: tout est à nous dans le resserrement global de la découverte.

Espace et temps: le théâtre, au contraire, y est asservi et nous y asservit. Non point le temps chronométré des aiguilles trotteuses, car les durées sont psychologiques. Dix minutes peuvent nous donner la sensation de toute une heure, et les classiques attachés aux trois unités acceptaient eux-mêmes qu'une journée entière entre dans la durée d'une représentation. Mais s'il ne s'agit point du temps objectif, il s'agit tout de même de quelque chose qui dure. Le resserrement immédiat et global de la découverte (à quoi s'offre la poésie) n'existe pas au théâtre. Il faut que les Troyennes aient le temps de gémir et de mourir; que le mari trompé ait le temps d'entendre son infortune et de sortir de l'armoire; que le roi d'Eugène Ionesco ait le temps d'attendre la mort programmée par le destin et son créateur; que les personnages de Marguerite Duras trouvent le temps de nous faire comprendre qu'ils sont hors du temps.

L'espace est astreint lui aussi à une certaine matérialité. La scène doit être le lieu de quelque chose. Vaste ou resserré, figuratif ou abstrait, l'espace scénique existe. Entre le palais thébain où titube Œdipe aveugle et le terrain vague où l'on attend Godot, les différences sont de forme, non de nature. C'est l'occasion de rappeler que le petit cercle de bois dont je parlais tout

à l'heure a été aussi bien l'Alexandrie de Cléopâtre ou la Vérone de Juliette, la lande du roi Lear et la forêt où bondit Puck, l'éveilleur des songes dans une nuit d'été.

Ce temps nécessaire et recompté, cet espace inévitable et truqué nous remettent en face d'un des traits majeurs du théâtre. Car on pourrait étendre encore la série de ce qu'on aime appeler les mensonges créateurs. Le lieu n'est pas le lieu, le temps n'est pas le temps, le soleil et les ténèbres sont produits par l'éclairagiste. Le comédien n'est pas celui qu'il joue, qui n'est pas l'auteur. Le spectateur lui-même se dédouble étrangement, puisqu'il accepte, sans même y penser, un code rigoureux. Il sait que si Hamlet meurt en scène, l'interprète en sortira vivant. Il accepte d'être le témoin d'un piège abject et de n'en pas avertir la victime qui a pourtant toute sa sympathie. Il accepte de regarder mourir la pauvre dame aux camélias sans demander au médecin de service de montrer sur la scène. Auteur, interprète, spectateur disent tous : « je est un autre ». Nous sommes devant la plus étonnante accumulation de mensonges qui font une vérité.

C'est bien pourquoi le réalisme intégral est une illusion. C'est pourquoi, aussi, nous acceptons qu'une pièce devienne différente avec les générations ou qu'elle change selon les interprètes et le metteur en scène. Je ne m'attarderai pas à ceux qui considèrent qu'ils ont tous les droits sur l'œuvre qu'ils mettent en scène, y compris celui de la dénaturer, y compris le droit d'en faire la simple nourriture de leurs fantasmes. Quand je vois un Molière politisé, un Marivaux vulgaire et criard, ou un Claudel maquillé de nazisme, je me dis que les metteurs en scène cannibales ne m'intéressent pas. L'auteur cannibale ne vaut d'ailleurs pas beaucoup mieux. Je parle de celui qui garde tout, qui ne délègue rien, celui qui veut, par exemple, réinventer la langue ou créer un vocabulaire. Poète, nous le recevrons peut-être. Auteur dramatique, nous ne pourrons guère l'accueillir puisqu'il est tout seul...

Il y a tout de même un confluent inattendu où théâtre et poésie se retrouvent presque techniquement: le silence. Un grand poème, au-delà du verbe crée aussi du silence et laisse respirer en lui quelque chose qui n'est pas langage. Une grande pièce crée elle aussi des zones de silence, des moments où le non-dit importe autant que le dit. Pour entendre la douce nuit qui marche dans Baudelaire, il faut au moins percevoir un peu de silence, comme il en faut, chez Tchékhov, aux personnages des *Trois Sœurs* ou de la *Cerisaie* pour que nous percevions tout ce qu'ils ont à nous dire.

C'est dans ces moments-là que théâtre et poésie, qui diffèrent par leur vocation comme par leurs itinéraires, se rejoignent et nous comblent également. Nous ne sommes ni dans ce qu'on appelle la poésie théâtrale ni dans ce qu'on appelle le théâtre poétique, mais nous sommes dans la plénitude où la poésie et le théâtre peuvent nous conduire.

Il y aurait encore bien des domaines à étudier ou à inventorier: le cinéma, qui donne une délégation de plus aux images, ou l'opéra, qui en donne une autre à la musique. Donnons-nous simplement, totalement, à la Poésie et au Théâtre. Tchékhov écrivait un jour à son ami Souvorine: « Rappelez-vous que les écrivains que nous appelons éternels ou simplement grands et qui nous enivrent, ont tous un trait commun et très important: ils se dirigent quelque part et nous appellent avec eux ».

Que ce soit dans le tête à tête de la poésie ou dans l'assemblée du théâtre, nous savons qu'ils sont là et qu'ils nous appellent. Suivons-les. Les chemins sont différents? Bien sûr. Mais également feconds, également nécessaires. C'est bien cela le dialogue des parallèles.

Chronique

Séance publique

L'Académie a organisé sa séance publique de fin d'année le 13 décembre sur le thème : *Un autre Moyen Age*. Après une bienvenue du Secrétaire perpétuel, M^{me} Liliane Wouters avait choisi comme thème *Sorcières ou saintes : les béguines*, tandis que M. Georges Duby, de l'Institut, faisait une pénétrante analyse À propos de l'amour que l'on dit courtois. Les textes sont publiés dans ce Bulletin.

Séances mensuelles

Réunie en séance de rentrée le 20 septembre, l'Académie a entendu une communication de M. André Vandegans: Le Mystère de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, Barabbas et La Fin de Satan. C'était une partie de l'étude qu'il a consacrée à un personnage vu par deux génies, Ghelderode et Hugo. Le texte de l'étude intégrale figure au présent sommaire.

Au cours de sa séance du samedi 11 octobre, l'Académie, réunie sous la présidence de M. Georges Thinès, directeur, a élu parmi ses membres étrangers M. Georges Duby pour succéder à Mircea Eliade.

Elle a entendu une communication de M. Georges Sion, *Théâtre et Poésie, un dialogue des parallèles*, que nous publions dans ces pages.

Au cours de sa séance du 8 novembre, l'Académie a entendu une communication de M. Pierre Ruelle: *Une certaine idée de la France*. Ces pages font partie d'un ouvrage que M. Ruelle doit publier incessamment.

L'Académie a décerné le prix Carton de Wiart à M. Pierre Stéphany pour son ouvrage *La Belgique entre les deux guerres* et le prix Emmanuel Vossaert à M^{me} Ingrid Heyndels pour son essai *Le conflit racinien*.

L'Académie a élu unanimement son bureau pour 1987 : M. André Vandegans sera directeur et M. Jean Muno vice-directeur pour l'année.

La Commission administrative comprend, outre ces deux derniers, M^{me} Louis Dubrau et M. Joseph Hanse, le Secrétaire perpétuel étant à la fois au bureau de l'Académie et à sa Commission administrative.

Avant sa séance publique du 13 décembre, l'Académie a tenu une brève séance mensuelle sous la présidence de M. Georges Thinès. Elle a élu comme membre belge de la section de littérature le P. Lucien Guissard pour succéder à Mgr Charles Moeller. Elle a attribué le prix Félix Denayer à M^{me} Eugénie De Keyser pour l'ensemble de son œuvre et le prix Sander Pierron à M. Jean-Philippe Toussaint pour son roman Monsieur.

Divers

- M. André Vandegans a été appelé au conseil d'administration de l'Association Internationale des Études Françaises dont les congrès, au Collège de France, sont toujours des événements. Il y avait d'ailleurs organisé en 1980 des Journées Malraux.
- M. Georges Sion a représenté l'Académie au Colloque Colette, organisé par M^{me} Simone Carrat à Saint-Tropez les 13 et 14 septembre.
- M. Georges Thinès a fait, au début de novembre, une série de cours et de conférences à l'Université de Porto et à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne.

Table des matières

Tome LXIV - Année 1986

| CEUX QUI NOUS QUITTENT | |
|--|-----|
| Jean Cassou | 5 |
| Maurice Piron | 7 |
| Maurice Piron et son action (Joseph Hanse) | 9 |
| Charles Moeller | 127 |
| Mircea Eliade | 130 |
| Séance publique du 24 mai 1986 | |
| RÉCEPTION DE M ^{me} CLAUDINE GOTHOT-MERSCH | |
| Discours de M. André Goosse | 132 |
| Discours de M ^{me} Claudine Gothot-Mersch | 144 |
| Séance publique du 13 décembre 1986 Un autre Moyen-Âge | |
| Bienvenue de M. Georges Sion | 265 |
| M ^{me} Liliane Wouters: Sorcières ou saintes: les | |
| béguines | 267 |
| M. Georges Duby: À propos de l'amour que l'on dit | |
| courtois | 278 |
| | |
| COMMUNICATIONS | |
| WILLIAM BLAKE ET ARTHUR RIMBAUD: DEUX VISIONS DE L'INFERNAL. Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du 11 janvier 1986 | 12 |
| LE POÈTE ET LA DEMOISELLE. Communication de M. Roland Mortier à la séance mensuelle du 8 février | |
| 1986 | 28 |

| La salle à Manger (une magie de la mémoire). Communication de M ^{me} Jeanine Moulin à la séance mensuelle du 8 mars 1986 | 40 |
|---|-------|
| Le Gabon, entre hier et demain. Communication de M ^{me} Louis Dubrau à la séance mensuelle du 19 avril 1986 | 160 |
| Sourcier et porteur d'eau. Communication de M. Marcel Lobet à la séance mensuelle du 10 mai 1986 | 174 |
| Norge autrement. Communication de M. Jean Tordeur à la séance mensuelle du 14 juin 1986 | 188 |
| GHELDERODE ET HUGO. Communication de M. André Vandegans à la séance mensuelle du 20 septembre 1986 | 286 |
| THÉÂTRE ET POÉSIE (Le dialogue des parallèles). Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du 11 octobre 1986 | 335 |
| ÉTUDES | |
| MARGUERITTE YOURCENAR OU LA FIDÉLITÉ À SOI-MÊME, par M ^{me} Bernadette Wilson | 61 |
| Nouveau panorama de la contrefaçon belge, par M. François Godfroid | 201 |
| CHRONIQUES | |
| Sénces mensuelles de l'Académie. Divers 114, 252 et | 343 |
| Catalogue des ouvrages publiés 116, 254 et | t 347 |

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

L'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

| ACADÉMIE. — Table Générale des Matières du Bulletin de l'Acadé- mie, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972 | 150,- |
|---|-------|
| ACADÉMIE. — Le centenaire d'Émile Verhaeren. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, | |
| Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnesous, René Fauchois, J. M. Culot). | |
| 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 | 150, |
| ACADÉMIE. — Le centenaire de Maurice Maeterlinck; Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse | |
| de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean | |
| Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gus- | |
| tave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouilliart, Fernand Deso- | |
| nay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 | 400, |
| ACADÉMIE. Galerie des portraits. Recueil des 74 notices biogra- | |
| phiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'Annuaire | |
| sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse | |
| Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, | |
| Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, | |
| Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, | |
| Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, | |
| Henri Davignon, Auguste Doutrepont, Georges Doutrepont, | |
| Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, | |
| Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, | |
| Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, | |
| Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, | |
| Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, | |
| Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, | |
| Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, | |
| Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario | |
| Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri | |
| Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, | |
| Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den | |
| Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, | |

| Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume | 400, |
|--|---------------|
| Actes du Colloque Baudelaire, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de | |
| 248 p. 1968 | 250, |
| 8° de 145 p. — 1961 | 240,— |
| 1 vol. in-8° de 372 p. 1978 | 450, |
| de 238 p. 1949 | 300, |
| BEYEN Roland. — Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. 1971. Réimp. 1972 et 1980 | 600, |
| BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique, 1881-1960. Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie Culot. 1 vol. in-8° de VII-304 p. 1958 | 300, |
| Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. — 1966 | 300, |
| Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de | |
| XIX-310 p. 1968 | 420,- 450, |
| BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgi- | .50, |
| que, i br. in-8° de 36 p. — 1968 | 60,- |
| 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 | 250, |
| Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 | 250. |

| BRAET Herman. — L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900. 1 vol. in-8° de 203 p. 1967 | 300, |
|--|--|
| BRONCKART Marthe. — Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 | 350. |
| BUCHOLE Rosa. — L'Évolution poétique de Robert Desnos. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 | 400, |
| CHAINAYE Hector. — L'âme des choses. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 | 200,— |
| Champagne Paul. — Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie. l vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 | 270,— |
| CHARLIER Gustave. — Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850). II. Vers un Romantisme national. 1 vol. in-8° de | 50000000000000000000000000000000000000 |
| 546 p. — 1948 | 600, |
| 1 vol. in-8° de 116 p. 1959 | 160, |
| in-8° de 90 p. — 1983 | 150, |
| 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 | 200,— |
| Pour le Centenaire de COLETTE, textes de Georges Sion, Fran- çoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques | |
| Gailliard | 80,— |
| CULOT Jean-Marie. — Bibliographie d'Émile Verhaeren. 1 vol. in- | |
| 8° de 156 p. — 1958 | 200,— |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 | 200,— 150, |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 Davignon Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 | |
| DAVIGNON Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 DAVIGNON Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 DAVIGNON Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 | 150, |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 Davignon Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 Davignon Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 Defrenne Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 De Reul. Xavier. Le roman d'un géologue. Réédition (Préface | 150, 300, |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 Davignon Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 Davignon Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 Defrenne Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 De Reul Xavier. Le roman d'un géologue. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 | 150, 300, 300, |
| DAVIGNON Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 DAVIGNON Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 DAVIGNON Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 DEFRENNE Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 DE REUL Xavier. Le roman d'un géologue. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 DESONAY Fernand. Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 | 150, 300, 300, 600, |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 Davignon Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 Davignon Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 Defrenne Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 De Reul. Xavier. Le roman d'un géologue. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 Desonay Fernand. Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. | 150, 300, 300, 600, |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 Davignon Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 Davignon Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 Defrenne Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 De Reul. Xavier. Le roman d'un géologue. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 Desonay Fernand. Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 Desonay Fernand. — Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genèvre. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 Desonay Fernand. — Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de | 150, 300, 300, 600, 350, 360,— 450,— |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 Davignon Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 Davignon Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 Defrenne Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 De Reul. Xavier. Le roman d'un géologue. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 Desonay Fernand. Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 Desonay Fernand. — Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genèvre. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 | 150, 300, 300, 600, 350, 360,— |

| DOUTREPONT Georges. — Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique. 1 vol. in-8° de 169 p. 1938 | 200, |
|---|--------|
| AT . | 200, |
| DUBOIS Jacques. Les Romanciers français de l'Instantané au XIX ^e siècle. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 | 300, |
| GILLIS Anne-Marie. — Edmond Breuché de la Croix. 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957 | 220, |
| GILSOUL Robert. Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880. 1 vol. in-8° de 342 p. | |
| 1953 | 480, |
| GILSOUL Robert. — Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880. 1 vol. in-8° de 342 p. | |
| 1953 | 480,— |
| GIRAUD Albert. Critique littéraire. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951 | 270, |
| GUIETTE Robert. — Max Elskamp et Jean de Bosschère. Corres- | 0.0.08 |
| pondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 | 100,— |
| GUILLAUME Jean S.J. Essai sur la valeur exégétique du substan- tif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van | |
| Lerberghe. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 | 400, |
| GUILLAUME Jean S.J. Le mot-thème dans l'exégèse de Van Ler- berghe. 1 vol. in-8° de 108 p. 1959 | 200, |
| HALLIN-BERTIN Dominique. — Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry. 1 vol. in-8° de 226 p. 1981 | 360,— |
| HAUST Jean. Médicinaire Liégeois du XIII Siècle et Médicinaire Namurois du XIV (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. 1941 | 300, |
| | 300, |
| HEUSY Paul. — Un coin de la Vie de misère. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. 1942 | 200,— |
| « La Jeune Belgique » (et « La Jeune revue littéraire »). Tables générales des matières, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. 1964 | 200. |
| JAMMES Francis et Braun Thomas. — Correspondance (1898- | , |
| 1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. 1972 | 360, |
| KLINKENBERG Jean-Marie. Style et Archaïsme dans la Légende | 500, |
| d'Ulenspiegel de Charles De Coster, 2 vol. in-8°, 425 p. × 358 p., 1973 | 750. |
| Lecocq Albert. — Œuvre poétique. Avant-propos de Robert Sil- | 750, |
| vercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. | 490 |
| 1 vol. in-8° de 336 p | 480, |
| ronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. | 420 |
| 1952 | 420, |
| MARET François. Il y avait une fois. 1 vol. 14 × 20 de 116 p. | 180, |
| 1943 | 100, |

| MORTIER Roland. — Le Tableau littéraire de la France au XVIIIF siècle. 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. 1972 | 210,— |
|---|---------------------|
| nographie — 1974 | 420, |
| paroxysme. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978 | 600, |
| NOULET Émilie. — Le premier visage de Rimbaud, nouvelle édition revue et complétée. 1 vol. 14 × 20, 335 p. — 1973 | 390,— |
| OTTEN Michel. Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme. 1 vol. in-8° de 256 p. 1962 | 360, |
| PAQUOT Marcel. Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeulx à Molière. 1 vol. in-8° de 224 p | 300, |
| PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. 1939 | 150, |
| PIELTAIN Paul. — Le Cimetière marin de Paul Valéry (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975 PIRMEZ Octave. — Jours de Solitude. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de | 450,— |
| 351 p. — 1932 | 420,— |
| POHL Jacques. Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 | 300,— |
| REICHERT Madeleine. — Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 | 320, |
| REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — | 250, |
| 1959 | 5 Particular (1975) |
| 1954 RENCHON Hector. — Études de syntaxe descriptive. Tome I: La | 300, |
| conjonction « si » et l'emploi des formes verbales. 1 vol. in-8° de 200 p. 1967. Réimpression en 1969 | 300, |
| Tome II: La syntaxe de l'interrogation. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969 | 360,— |
| ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. 1957 | 300, |
| RUBES Jan: Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché (Essai d'analyse sémantique) 1 vol. in-8° de 91 p. 1984 | 150, |
| RUELLE Pierre. — Le vocabulaire professionnel du houilleur borain. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition en 1981 | 320,— |
| Sanvic Romain. — Trois adaptations de Shakespeare: Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête. Introduction et noti- | 27277 |
| ces de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p | 450, |
| 1 vol. in-8° de 420 p. 1962 | 540, |

| mentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — | |
|---|-------|
| 1960 | 180, |
| SKENAZI Cynthia. Marie Gevers et la nature, 1 vol. in-8° de | |
| 260 p. 1983 | 450,— |
| SOREIL Arsène. Introduction à l'histoire de l'Esthétique fran- | |
| çaise (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de | |
| 172 p. 1966 | 240, |
| TERRASSE Jean. Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or. | |
| 1 vol. in-8° de 319 p. 1970 | 400,— |
| THIRY Claude. Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon. | |
| 1 vol. in-8° de 170 pp. 1980 | 300, |
| Tномаs Paul-Lucien. Le Vers moderne. 1 vol. in-8° de | |
| 274 p. 1943 | 300, |
| VANDRUNNEN James. En pays wallon. Réédition. 1 vol. | |
| 14 × 20 de 241 p. 1935 | 300,— |
| Vanwelkenhuyzen Gustave. — Histoire d'un livre: « Un | |
| Mâle », de Camille Lemonnier. 1 vol. 14 × 20 de 162 p. | |
| 1961 | 240, |
| VANZYPE Gustave. Itinéraires et portraits. Introduction par | |
| Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969 | 200,— |
| VERMEULEN François. — Edmond Picard et le réveil des Lettres | |
| belges (1881-1898). 1 vol. in-8° de 100 p. 1935 | 140, |
| VIVIER Robert. Et la poésie fut langage. 1 vol. 14 × 20 de | |
| 232 p. — 1954. Réimpression en 1970 | 300,— |
| VIVIER Robert. — Traditore. 1 vol. in-8° de 285 p. 1960 | 360, |
| « LA WALLONIE ». — Table générale des matières (juin 1886 à | |
| décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — | |
| 1961 | 95,— |
| WARNANT Léon. — La Culture en Heshaye liégeoise. 1 vol. in-8° | |
| de 255 p. 1949 | 300,— |
| WILLAIME Élie. — Fernand Severin. — Le poète et son Art. 1 vol. | |
| 14 × 20 de 212 p. 1941 | 300,— |
| WYNANT Marc. La genèse de « Meurtres » de Charlkes Plis- | |
| nier. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978 | 250, |

Livres épuisés

BAYOT Alphonse: Le Poème moral.

BRUCHER Roger: Maurice Materlinck, l'œuvre et son audience. (bibliogra-

phie).

CHARLIER Gustave: Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). I. La bataille romantique.

COMPÈRE Gaston: Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.

DELBOUILLE Maurice: Sur la genèse de la Chanson de Roland.

DONEUX Guy: Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme.

DOUTREPONT Georges: La littérature et les médecins en France.

ÉTIENNE Servais: Les Sources de « Bug-Jargal ».

François Simone: Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charlus).

GILSOUL Robert: La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours.

GUILLAUME Jean: La poésie de Van Lerberghe. GUILLAUME Jean: « Les Chimères » de Nerval.

HANSE Joseph: Charles De Coster.

Houssa Nicole: Le souci de l'expression chez Colette.

LEJEUNE Rita: Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier.

LEMONNIER Camille: Paysages de Belgique.

MICHEL Louis: Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse.

REMACLE Louis: Le parler de La Gleize.

Sosset L.L.: Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.

Vanwelkenhuyzen Gustave: L'influence du naturalisme français en Belgique.

VIVIER Robert : L'originalité de Baudelaire.

WILMOTTE Maurice: Les origines du Roman en France.

En outre, la plupart des communications et articles publiés dans ce Bulletin depuis sa création existent en tirés à part.

Le présent tarif annule les précédents.