



Ghelderode et Hugo

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

COMMUNICATION D'ANDRÉ VANDEGANS

A LA SEANCE MENSUELLE DU 20 SEPTEMBRE 1986

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 cachetée¹ !

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 », *Les Lettres romanes*, t. XXIV, [1970], p. 133, n. 4).

J'entrepris, dans la seconde moitié des années soixante une 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 *Escorial* (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 : *Escorial* 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 négligeable⁴.

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 relire⁵ ». 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, 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*.

² A. Vandegans, « Reflets hugoliens dans *Escorial* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1969, p. 262-268.

³ A. Vandegans, *Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode*, p. 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.

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 1^{er} 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 M^{me} 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 tard⁶. En somme, au plan dramaturgique, *Actus Tragicus* eût été

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* p. 329-

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 Lemonnier⁸, celle, probable, de la *Tragédie du Nouveau Christ* (1901) de Saint-Georges de Bouhéliér⁹ font imaginer une certaine tonalité populaire. L'attention que Ghelderode commençait alors à porter à l'ésotérisme¹⁰ autorise à penser que *Actus*

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, Barabbas, Le Miracle dans le faubourg* (écrit en 1924 ?) et dans *Mademoiselle Jaire*. Voir A. Vandegans, « Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier », *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, p. 201-213, Bruxelles, 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*, p. 197-198, Bruxelles, Louis Musin, 1976, Ghelderode aurait, dès 1916, maîtrisé les grands représentants de l'ésotérisme occidental de la seconde moitié du dix-neuvième siècle et de la première moitié du vingtième : 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. Blavatsky, *La Doctrine secrète*. Synthèse de la science, de la religion et de la philosophie, trad. fr., 1^{er} vol., 2^e éd. rev. et corr. Cosmogenèse. 1^{re} 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., 2^e 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

Tragicus, — dont il est 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 ardents¹¹.

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 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

religions, Paris, Perrin, 1889 ; R. Steiner, *Le Mystère chrétien et les mystères antiques*. Trad. de l'allemand et précédé d'une Introduction par Édouard Schuré, Paris, Librairie académique Perrin et Cie, 1908.

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

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 rien¹². Son intérêt, pour mon actuel propos, est de faire surgir, au neuvième « acte », sur le Calvaire, celui que libéra Pilate.

BARRABAS¹³. – 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 unimaginable, 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

¹² A. Vandegans, « *Le Mystère de la Passion et Barabbas* », *Revue des langues vivantes*, 1966, n° 6, p. 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 R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, p. 178-181, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Bruxelles, Palais des Académies, 3^e éd., 1980.

¹³ Dans le *Mystère*, Ghelderode orthographe 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.

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 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 pièce¹⁵. » 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

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.

plus tard la fable de *Barabbas* et ne disposons-nous pas de cet autre texte, *Actus Tragicus*, dont le souvenir a été 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'écouterait-on pas Ghelderode lorsqu'il dit dans la « Notice des Éditeurs » (1944) destinée au tome IV, jamais paru, du *Théâtre complet* des Éditions du Houblon¹⁶ qu'il « reçut l'inspiration » de *Barabbas* « en 1927 en assistant à la procession parlante de Furnes ». Sur le manuscrit, Ghelderode a d'ailleurs biffé « en 1927¹⁷ ». 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 1921¹⁸ 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 juillet¹⁹. 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 Volkstoneel). Elle circulait volontiers dans les milieux flamands. Mais elle est contredite par une lettre que Ghelderode

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 », *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 p. 137-142 de cet article.

adresse le 12 septembre 1928 à Jan Boon pour lui proposer « une œuvre théâtrale qui pourrait bien être une grande oeuvre catholique en même temps qu'une grande œuvre dramatique... ». Cette oeuvre 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 collaborateur²⁰. 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 Beyen²¹, 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 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*

²⁰ R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, p. 234-235.

²¹ *Op. cit.*, p. 235, n. 1.

Notre Seigneur Jésus-Christ (De Passie van O. H. Jezus Christus) de Cyrille Verschaeve en traduction française²². Il est vrai que ce poème en prose destiné à la déclamation a pu influencer sur la création de la pièce pour marionnettes et sur celle du grand texte de 1928-1929²³. *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 réalisé²⁴. Cette pièce aurait sans doute eu, comme déjà *Actus Tragicus*, mais plus accusé, un caractère populaire.

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 admis²⁵ » 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'*Escorial*, c'est-à-dire d'un

²² R. Beyen, « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode », *Les Lettres romanes*, t. XXIV, 1970, p. 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 *Barabbas*.

²⁴ Sur l'histoire de ce projet, voir R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, p. 216-218 et 229.

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

²⁶ Entretien cité.

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 grand²⁷ ». Ghelderode est ici presque prolix. 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'autre²⁸. 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 inspiré. 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 mars²⁹. 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

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.

²⁹ Beyen, *op. cit.*, p. 232.

pourrait bien être une grande oeuvre catholique en même temps qu'une grande oeuvre 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 Barabbas³⁰ !... ». La perspective est complètement changée. L'oeuvre 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 1929³¹. 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'achèvement d'imprimerie 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 1933³². 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 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

³⁰ Lettre citée par R. Beyen, *op. cit.*, p. 234.

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

³² R. Beyen, *op. cit.*, p. 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.

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 justice³³ (deuxième acte). Il dit son malaise à Pierre³⁴ ainsi qu'au Barnum³⁵ ; commence d'anéantir le monde corrompu en démolissant la baraque de cet exhibitionniste³⁶ ; puis confie à Hérode son trouble et l'intention qu'il a de venger Jésus et d'ainsi se réhabiliter³⁷. 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 la supériorité de la méthode du Crucifié sur la sienne³⁸ (troisième acte).

Barabbas est une pièce de la protestation contre l'injustice d'un pouvoir théocratique exécrationnable 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'injustice³⁹, 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.

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

³⁴ *Op. cit.*, p. 152-153.

³⁵ *Op. cit.*, p. 156.

³⁶ *Op. cit.*, p. 165.

³⁷ *Op. cit.*, p. 168.

³⁸ *Op. cit.*, p. 185-190.

³⁹ *Op. cit.*, p. 123.

⁴⁰ M. de Ghelderode, *Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ*, p. 63.

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 Jésus, maudit le genre humain et le monde⁴¹. 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 haut⁴². 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 place⁴³ ». Ghelderode suit Hugo chez qui Barabbas apprend sa libération de la bouche de ses gardiens :

Des geôliers tout à l'heure, en paroles bourruées
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

⁴¹ V. Hugo, *La Fin de Satan. Dieu*, p. 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.

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 juste⁴⁵ ! » 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, tonnante contre le peuple qui a condamné Jésus 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 monde⁴⁶, 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 :

Éternel... Éternel... donne-moi une lueur d'intelligence pour comprendre ce qu'ont fait ces prêtres... Éternel donne-moi le don de haïr 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'écaillés... 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... Éternel toi que j'insulterai chaque jour, donne-moi de la force, du courage, de la méchanceté... Ô 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

⁴⁵ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p. 154-157.

⁴⁷ M. de Ghelderode, *Barabbas*, p. 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

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.
(...)

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,

l'événement, lui fait part de sa fatigue, de sa désolation, de sa gêne, de sa peur, de son besoin d'être éclairé (p. 165-174).

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 gouffre était béant, l'homme vient d'y descendre ;
Un crime 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, à race humaine, qui célèbres
Les rites de l'enfer sur 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'épargner⁴⁸ ! (...)

⁴⁸ V. Hugo, *La Fin de Satan*, p. 154-157.

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 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 pièce⁵⁰. 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 peuple⁵¹.

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

Un brigand, d'attentats sans nombre hérissé⁵²...

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 le Christ « passait, en route vers le calvaire », portant « une croix énorme⁵³ ». Au huitième « acte » où se déroule la montée au Calvaire, il note encore, dans une indication scénique : « (Jésus Christ apparaît [*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 :

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.

⁵³ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 54.

– 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 traîner⁵⁵.

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 haute⁵⁶ 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 quatre sources⁵⁷. L’action de la première n’était pas indispensable. Elle me paraît cependant avoir joué.

⁵⁵ V. Hugo, *op. cit.*, p. 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^e éd., p. 274, Paris, Sagnier et Bray, 1854.

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*

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'ennuie⁵⁸.

J'ai montré ici même que l'Hérode de *Barabbas* était un décadent qui devait beaucoup au Durtal de *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans⁵⁹. « 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'embêtent⁶⁰. » 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 crimes⁶¹.

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.

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 », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, tome LX, [1982], n° 2, p. 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 immense⁶² ! » Le souvenir d'Anne-Catherine Emmerich semble ici l'avoir emporté. Plus loin, le Guetteur crie, dirait-on : « La croix est gigantesque⁶³ ... » 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-estimerai pas l'endroit de *La Fin de Satan* cité plus haut⁶⁴.

Dans *Barabbas*, le corps du Crucifié, dit le Guetteur, est « blanc⁶⁵ ». 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 monde⁶⁷ ... » 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 1930 de

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 ».

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 toile⁷¹ 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 réplique⁷³.

L'Hérode de *Barabbas* développe, en le nuançant et en l'enrichissant profondément, celui du *Mystère*. Ce personnage « trop civilisé⁷⁴ » 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 prêtres⁷⁵ », assisterait indifférent à l'écroulement du monde.

⁷⁰ R. Beyen, « Les Goûts littéraires de Michel de Ghelderode », *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*, p. 11-17, et pour la scène correspondante du deuxième acte de *Barabbas*, p. 70-76.

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

⁷² M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 132, 133, 140 et 175.

⁷³ Le Christ de *Barabbas* 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 », *Regards sur les lettres françaises de Belgique*, p. 204-208 ; « Nouvelles recherches sur Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier », *Marche romane*, t. XIX, 1-2, p. 140-142 ; « Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. LX, [1982, n° 2, p. 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 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.*, p. 172-173.

« 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 dramatique⁷⁷ ». 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-même⁷⁸. 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 et sa représentation dans l'art* de ce tableau animé⁷⁹. « 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 gouffre⁸⁰... Le ciel s'obscurcit davantage (...) Le soleil défaille... C'est une lumière en agonie... C'est une lumière de sépulcre... (...) Il fait irrespirable⁸¹... *Ténèbres... ténèbres... ténèbres...* Deuil... Mort⁸²... (...) C'est la nuit totale... C'est *l'horreur*⁸³... Hugo :

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 », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. LX, [1982], n° 2, p. 171-172.

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.*, p. 133-134.

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

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'obscur immensité
(...)
Tout est si ténébreux qu'il est comme ébloui⁸⁴.

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.

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-

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.

Catherine Emmerich⁸⁷, les *Trois Primitifs* de Huysmans et la *Crucifixion* de Colmar, *Là-bas* et la *Crucifixion* de Kassel⁸⁸, *La Passion* de Verschaeve⁸⁹. On peut douter qu'ils aient effacé le souvenir de la vision hugolienne.

Barabbas, à plusieurs endroits de la pièce, se désigne comme un « bandit⁹⁰ ». 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 sauve⁹² ? »

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

Le Barabbas ghelderodien, dans sa prison, se déclare aussi fièrement un « assassin⁹³ ». Comme le Barabbas hugolien :

L'archange est mort, et moi, l'assassin, je suis libre⁹⁴ !

⁸⁷ A.-C. Emmerich, *op. cit.*, p. 315-317.

⁸⁸ Voir A. Vandegans, « Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. LX, [1982], p. 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.*, p. 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 Pilate⁹⁵.

Dans *Barabbas*, le personnage confirme au Barnum qu'il est, — si étrange que cela puisse paraître, — « le roi des brigands⁹⁶ » 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 prison⁹⁷...

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'exécute⁹⁸... » 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 haut⁹⁹, 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.

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.

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 ruse¹⁰⁰ ... » Le mot est chez Hugo. On l'a 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'étonnement¹⁰⁴. » 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*

¹⁰⁰ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 36. C'est moi qui souligne.

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.

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 moi¹⁰⁶ !

Dans *Barabbas*, le personnage libéré s'abandonne pourtant, — 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 vivant¹⁰⁷ ... »

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

Ce choix qui fait mourir Jésus et le fait vivre,
Tout ce récit¹⁰⁸, 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 ... »

¹⁰⁵ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁰⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰⁷ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁸ Celui des géôliers 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.

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 rude¹¹¹ !

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 cœur¹¹²...

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 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 monde¹¹³. 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 Calvaire¹¹⁴... »

Cette réplique contient un souvenir précis du début de « Ténèbres » où Barabbas qu'on vient de relaxer vague longtemps dans la nuit avant d'emprunter

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

¹¹² M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 169.

¹¹³ Voir *supra*, p. 302-304.

¹¹⁴ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 170. C'est moi qui souligne.

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'obscur immense ;
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 prunelle¹¹⁵.

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 larrons¹¹⁶. Au deuxième acte, aux côtés de Caïphe, il harangue le peuple pour l'inciter à condamner Jésus¹¹⁷, encourage Barabbas¹¹⁸, le conseille¹¹⁹, calme Pilate¹²⁰, lui apprend combien désobliquement le Christ appelait les prêtres¹²¹, s'adresse au peuple en faveur de Barabbas¹²², répond à Barabbas interloqué par l'état où l'on a mis Jésus durant la flagellation et la dérision¹²³, commande à un soldat que l'on enlève ses chaînes à Barabbas¹²⁴, lui

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

¹¹⁶ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 45-54.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 100-104.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 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.

apprend que le peuple a condamné Jésus¹²⁵, lui dit que la foule le réclame¹²⁶ et qu'il est désormais une étoile¹²⁷.

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 Jésus¹²⁸, donne les trente deniers à Judas¹²⁹, a naguère condamné Barabbas¹³⁰, demande à Psyphax s'il peut lui confectionner un grand gibet¹³¹, commande aux hommes qui ont creusé deux fosses pour les larrons d'en ouvrir une troisième¹³². 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 civiles¹³³ ». Ghelderode a transformé cette sombre et inquiétante figure en un personnage goguenard, comédien et manipulateur, — parfaitement répugnant.

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 oeuvres 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

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.*, p. 98-99.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 100.

¹³¹ *Op. cit.*, p. 100.

¹³² *Op. cit.*, p. 144.

¹³³ *Op. cit.*, p. 69.

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 Antonins* 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'instinct¹³⁴ ». Le fait est qu'à la fin du deuxième acte, il implore que lui soit accordée la faculté de penser et qu'il la reçoit. 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 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 Jésus¹³⁵. 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 débarrasser à court délai¹³⁶.

De toute évidence, *Barabbas*, pièce religieuse, dont le personnage principal est devenu révolutionnaire, n'est pas une oeuvre 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 ici-bas¹³⁷. 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 oeuvre, il donnait à lire à Jan Boon, le 27 décembre 1928, les lignes suivantes : « Comme l'a fort bien écrit Schmitz dans le XV^e, sous mon anarchie, manifestation de mon instinct, se

¹³⁴ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 154.

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 189.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 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.

cache un désir d'ordre. *Barabbas* est un témoignage de ce désir ; vous l'aurez bien compris¹³⁸ ... La révolution authentique, selon *Barabbas*, est intérieure : celle qu'opèrent l'amour et le sacrifice. Barabbas le reconnaît en expirant.

On n'en conclura 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 pas décisif dès lors qu'il le prend, au premier acte, pour un « magicien¹³⁹ » qui pourrait anéantir la prison où il est enfermé. Quant à sa foi en un autre monde¹⁴⁰, 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 « roi¹⁴¹ » 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 social¹⁴². 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 catholique¹⁴³. 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 trois versions, — qui ne laisse pas de ménager des surprises, — montre que ses efforts pour laïciser l'œuvre ne produisirent aucun résultat. Elle

¹³⁸ Lettre citée par R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, p. 236. Le XX^e désigne *Le « XV » 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 ».

¹³⁹ M. de Ghelderode, *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.*, p. 165-174.

¹⁴³ R. Beyen, *Ghelderode*, p. 42-43, Paris, Seghers, 1974.

¹⁴⁴ R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, p. 453-454.

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 auquel 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 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'imprudences, — et par d'autres instincts, moins nobles, de violence et de mort, tombant, frappé dans le dos, pour mourir, « face au ciel¹⁴⁵ ». 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 sublimes¹⁴⁶.

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

¹⁴⁵ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p. 226.

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'aïlle
 Chez ces vivants, afin d'achever la bataille
 Entre leur ignorance, hélas ! et leur raison,
 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 démente,
 Le volcan de la joie enfler sa lave immense !

Satan répond :

– Va¹⁴⁷ !

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 condamnaient à trente-trois ans « comme le sans-culotte Jésus¹⁴⁸ ». Barabbas est le peuple soudainement éveillé à la conscience des machinations ignobles de ses maîtres qu'offensent les porteurs de toute lumière libératrice¹⁴⁹. 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

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 227-228.

¹⁴⁸ P. Zumthor, *Victor Hugo poète de Satan*, p. 159-162, Paris, Robert Laffont, 1946.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 202-203.

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 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 Lemonnier¹⁵⁰.

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

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*.

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 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 « pensif¹⁵¹ » au Calvaire ; le lent éclaircissement 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 exécra 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 encore¹⁵²... ».

¹⁵¹ V. Hugo, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵² M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 123.

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 un énoncé qui, en dépit de son contenu et de son ton, n'en est pas moins une oraison¹⁵³. 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 manoeuvre 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 véhémement 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 éclaircissement 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.

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

Ghelderode écrivain s'est écarté de Hugo en métamorphosant 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 véhémence 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 asservie¹⁵⁴ ». 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 pas son brigand mais au moins le rapproche-t-il singulièrement de Jésus.

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].

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 « saoul¹⁵⁵ » ? Barabbas lui répond qu'il a essayé de s'enivrer mais en vain, qu'il a réfléchi et pris le parti de venger Jésus¹⁵⁶. 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 gracié.

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 Dieu¹⁵⁷ ». 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 sacré¹⁵⁸ ».

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'avenir¹⁵⁹. C'est l'injustice que foudroyait le Barabbas de Hugo. La tragédie de Ghelderode est un procès violent de l'injustice.

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.

¹⁵⁵ M. de Ghelderode, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 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.

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 flamand¹⁶⁰. 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

¹⁶⁰ Voir *supra*, p. 308-309.

*d'Actus Tragicus*¹⁶¹. Aussi bien peut-on 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 Verschaeve¹⁶². 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 1921¹⁶³. 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 Antonins*, « roman burlesque » composé entre 1919 et 1921, est une éloquente manifestation.

Sans doute la modicité du budget dont disposait Ghelderode 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 offrit¹⁶⁴. 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

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 », *Nouvelle revue théologique*, tome 48, 1921, Tournai-Paris, Casterman, p. 337-344, un témoignage anonyme contemporain fourni par la presse libérale : « Une mise à l'Index. Une nouvelle école de peinture. Le tératologisme », *Le Soir*, 24 août 1921.

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. Madame de Ghelderode possédait une lettre de Servaes à Ghelderode datée du 15 décembre 1923.

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 Poncheville¹⁶⁵. 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*.

Dans la littérature flamande contemporaine, on connaît encore l'admirable *Abasvérus* 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 Rubens¹⁶⁷ ».

¹⁶⁵ P. Houvenaghel, « Louis Gillet et la Flandre », *Le Lion de Flandre*, XV^e année, 3^e série, n° 32, août 1943 ; C. Verschaeve, *Verzameld werk*, I, Eerste deel : Verschaeve getuigt door Dirk Vansinna, p. 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 2^e édition, p. 9.

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

¹⁶⁷ L. Gillet, « Avant-propos » de la 1^{re} édition de la traduction française, p. 8-9.

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 Vermeulen est en proie à des ferments révolutionnaires évoqués 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 Vermeulen, 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 frère¹⁶⁸.

Avant Ghelderode, Vermeylen rapprochait de Jésus un être infiniment éloigné de lui par le comportement, parent de lui par une inspiration profonde. Mais alors que la communion d'Ahasvérus avec Jésus se réalise dans son châtement 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 1919¹⁶⁹. 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

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

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.

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.

Copyright © 1986 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

André Vandegans, *Ghelderode et Hugo*. Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, *Barabbas et La Fin de Satan* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1986. Disponible sur : < www.arlfb.be >