

GABRIELLA HEGYESI

## L'héritage classique dans l'œuvre de Michel de Ghelderode

Ghelderode, c'est le diamant qui ferme le collier de poètes que la Belgique porte autour du cou. Ce diamant noir jette des feux cruels et nobles. Ils ne blessent que les petites âmes. Ils éblouissent les autres.

C'est par ces mots que Jean Cocteau caractérise l'écrivain belge né en 1898 à Ixelles, à deux pas de la maison du célèbre Charles de Coster. Charles de Coster est la première grande figure de la littérature nationale belge, et il a, à ce titre, beaucoup influencé Ghelderode. C'est d'ailleurs son roman *Thyl Ulenspiegel* qui l'a incité à s'occuper entre autres du passé flamand.

Bien que descendant de parents flamands, il est éduqué en français pour des raisons de promotion sociale. Sur le plan affectif, il est profondément meurtri par l'attitude d'un père autoritaire et marqué par les récits terrifiants d'une mère superstitieuse et craintive. Son père lui parle en français, sa mère, en secret, en flamand. Ghelderode reçoit son instruction auprès des « messieurs-prêtres » de l'Institut Saint-Louis de Bruxelles, en français. Ses premiers pas littéraires datent de 1917 quand il obtient une chronique artistique dans un hebdomadaire bruxellois. On présente son premier ouvrage théâtral en 1918. À partir de cette année-là il utilise le pseudonyme Michel de Ghelderode au lieu du nom reçu de ses parents, Adémar Adolphe-Louis Martens.

La question de la langue est très importante chez Ghelderode, mais c'est un problème commun aux écrivains belges. Comme le dit Paul Willems dans un article paru dans le numéro spécial *Ghelderode* de la revue *Marginales* :

La Belgique est un pays où le langage est remplacé par une bouillie bilingue. [...] Tout écrivain belge pense avec nostalgie aux pays de grandes cultures où la langue vient du peuple même<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Paul Willems, « À la recherche d'un langage », *Marginales. Revue bimestrielle des idées et des lettres*, n<sup>os</sup>112-113, Bruxelles, mai 1967, p. 105.

Ainsi, combattant de la culture flamande, de la Flandre septentrionale, Ghelderode n'avait du néerlandais qu'une connaissance médiocre et passive, il était incapable d'écrire un texte littéraire en flamand, et devrait recourir à autrui pour traduire ses pièces. Il avoue cette faiblesse : « Mes pièces traduites rendent un son original. Attendu qu'en moi tout est flamand, sauf la langue que j'utilise accidentellement<sup>2</sup>. » Cependant, son français est loin de celui des puristes, du français littéraire, normatif. Sa langue est pleine de belgicisms, de flandricisms et d'archaïsmes. Ceux-ci pouvaient servir à pallier une certaine méconnaissance de la langue selon Anne-Marie Beckers, experte de Ghelderode, qui mentionne en plus que, d'après ses collègues, Ghelderode aurait été incapable d'écrire sans faute une lettre commerciale<sup>3</sup>. On constate donc d'une part un certain « malaise linguistique » dont l'auteur souffre, d'autre part que c'est précisément ce malaise qui l'aide à créer un langage ghelderodien authentique :

Si j'ai tenté d'écrire en langue flamande ? À diverses reprises. Je lis et comprends tout, je ne parle que du patois. C'est dans l'enfance qu'une langue se forge. Je pourrais arriver par l'étude à écrire une langue de journaliste ou de professeur. Je préfère poursuivre ma destinée dans le malentendu qui ne gêne que les médiocres, à présent que je suis parvenu à me créer un langage que les puristes français méprisent, mais qui constitue pour moi un instrument d'expression suffisant<sup>4</sup>.

Ses principaux thèmes théâtraux et ses sources d'inspiration sont les mythes médiévaux flamands, l'époque de Charles Quint avec les décors fantastiques de Jérôme Bosch et de Pierre Brueghel l'ancien. La mort le préoccupe très tôt, depuis qu'à l'âge de 16 ans il guérit définitivement d'un grave typhus : le titre de sa première pièce représentée est *La Mort regarde à la fenêtre*, de 1918. C'est donc juste après la première guerre mondiale qu'il commence sa carrière littéraire, dans une ambiance tendue. Comme il écrit (et lit) en langue française, il fait attention aux phénomènes littéraires français, il connaît les ouvrages français, en bref : la vie littéraire francophone l'influence beaucoup.

---

<sup>2</sup> Anne-Marie Beckers, *Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987, p. 19.

<sup>3</sup> Anne-Marie Beckers, *op. cit.* en note 2, p. 25.

<sup>4</sup> Anne-Marie Beckers, *op. cit.* en note 2, pp. 19-21

C'est l'immédiat après-guerre : le grand choc de la Première guerre mondiale, les bouleversements économiques et sociaux ont laissé des traces sur la production et la réception de la littérature française. La définition ainsi que la fonction de l'écriture et de l'écrivain se transforment. La guerre a remis en cause la responsabilité de l'écrivain, plus largement de l'intellectuel et par conséquent le principe de l'autonomie de la littérature. Au cours des années trente – avec la crise de 1929 et les risques d'un nouveau conflit – la politique joue un rôle de plus en plus grand dans la vie intellectuelle. On voit la mauvaise conscience de l'écrivain à l'égard de l'écriture : il ne veut plus la considérer comme un art pur ou une sorte de divertissement<sup>5</sup>.

La mise en question de l'engagement offre plusieurs voies : d'une part, André Breton et les surréalistes établissent des rapports avec l'idéologie communiste et avec le Parti communiste. D'autre part, avec François Mauriac, Paul Claudel, Max Jacob et d'autres c'est le catholicisme qui se renforce<sup>6</sup>.

Partout, on voit un désir d'enracinement dans le passé, un retour aux sources fondamentales en ce qui concerne le choix des thèmes. Ainsi les auteurs évoquent l'Antiquité, la Grèce homérique, la Rome impériale ou la Palestine au temps de Jésus. Jean Cocteau retrouve des héros légendaires comme Œdipe, Phèdre et Orphée, Jean-Paul Sartre recrée Électre dans *Les Mouches*, Anouilh ressuscite Antigone. Giraudoux, peu avant la deuxième guerre mondiale, évoque la guerre de Troie ou encore Électre, mais il s'inspire également de la Bible : il suffit de penser à sa pièce *Judith*. Le belge Michel de Ghelderode, pour sa part, se tourne vers le temps de la Passion. Il semble que les artistes de l'entre-deux-guerres posent les mêmes questions que les grands mythes classiques et ils espèrent y trouver des réponses.

La présence de l'héritage classique au sens strict chez Ghelderode signifie la réinterprétation, l'adaptation de quelques sujets bibliques. Bien qu'il soit le fils d'une mère fortement religieuse, voire superstitieuse, qui « connaissait le chant liturgique, parlait un latin de sacristie et croyait au diable qu'elle disait avoir vu

---

<sup>5</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres*, Paris, Nathan, 1993, pp. 12-33.

<sup>6</sup> Françoise et Paul Gerbod, *Introduction à la vie littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1986, pp. 18-19.

maintes fois<sup>7</sup> » – ou bien justement pour cela – Ghelderode se fait quand même connaître pour son anticléricalisme<sup>8</sup>. Il doit cette réputation surtout à sa pièce *Fastes d'Enfer*<sup>9</sup> qui horrifie le public bourgeois parisien en 1949, non sans raison. La pièce montre la vie corrompue et pourrie d'un diocèse. L'évêque de Lapideopolis se meurt. Ses prêtres, symbolisant les sept péchés capitaux, veulent se délivrer de ce supérieur qui ne cesse de dénoncer leur hypocrisie. Alors ils l'empoisonnent et attendent la fin de son agonie. Cependant l'évêque revient de la mort, il reconnaît ses assassins terrifiés mais finalement leur pardonne et meurt. Les prêtres poussent un soupir de soulagement et chantent leur victoire. Bien que la critique de l'Église soit claire, Ghelderode proteste contre cette interprétation : selon lui il s'agit d'un « malentendu », les *Fastes d'Enfer* étant « l'œuvre d'un moraliste » et non pas « d'un anticlérical »<sup>10</sup>.

Cependant, l'héritage biblique, plus exactement l'histoire de la Passion sert à Ghelderode de point de départ pour deux grands drames : pour *Barabbas* et *Mademoiselle Jaire* où il utilise deux aspects différents. Ghelderode a aussi deux autres pièces pour marionnettes, inspirées de la Passion : *Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ*<sup>11</sup> et *Le Massacre des Innocents*<sup>12</sup> qui évoquent l'un la naissance de Jésus, l'autre le massacre des nouveau-nés de Bethléem ordonné par Hérode.

En août 1928, c'est lui qui propose au Théâtre populaire flamand d'écrire une « Passion du Christ ». Cependant l'auteur dit :

Ne voulant pas écrire une Passion classique, et ne voulant surtout pas tremper ma plume au bénitier et faire un pastiche des Mystères anciens, j'ai pensé à composer quelque chose de contrariant, d'inattendu et de populaire pourtant<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> Michel de Ghelderode, *Les entretiens d'Ostende*, Paris, L'Arche, 1956, p. 11.

<sup>8</sup> Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971, pp. 468-480.

<sup>9</sup> Tragédie-bouffe en un acte, rédaction : 1936-37, publication : 1943, 1950, création : 1949, in Roland Beyen, *Ghelderode*, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 104.

<sup>10</sup> Roland Beyen, *op. cit.* en note 9, p. 107.

<sup>11</sup> Pièce pour marionnettes, publication : 1925.

<sup>12</sup> Pièce pour marionnettes, publication : 1929.

<sup>13</sup> Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Ether Vague, 1992, p. 85.

La nouveauté du drame est de présenter la Passion du point de vue d'un personnage secondaire, celui de Barabbas. Malgré le sujet religieux, Ghelderode affirme dans quelques commentaires que la pièce est purement anarchisante, sans aucune religiosité, que c'est « l'histoire d'une rébellion et non d'une conversion<sup>14</sup> », mais autre part il insiste sur l'inspiration religieuse et catholique. Cette ambiguïté peut être considérée comme habituelle chez lui : il se soucie toujours de garder dans l'obscurité les circonstances de la naissance de ses ouvrages et ses intentions artistiques.

Mais pourquoi un écrivain dit anticlérical se tourne-t-il vers la Bible ? D'une part, on constate à l'époque une tendance du « pèlerinage aux sources » ; peut-être les histoires fondamentales de l'humanité avec leur questionnement peuvent nous aider à trouver des réponses aux interrogations d'entre-deux-guerres déjà mentionnées. La question se pose alors de savoir d'où Ghelderode a tiré cette histoire ? Comme nous le savons, les quatre Évangiles disent peu de choses de Barabbas, sinon que devant Pilate les Juifs le préférèrent au Christ. Saint Matthieu parle d'un « prisonnier fameux nommé Barabbas<sup>15</sup> » que Pilate relâche. L'Évangile de saint Marc est plus détaillé : « Or il y avait en prison un nommé Barabbas arrêté avec les émeutiers qui avait commis un meurtre dans la sédition<sup>16</sup>. » Saint Luc explique que Barabbas, « avait été mis en prison pour une émeute survenue dans la ville, et pour meurtre<sup>17</sup> ». Pilate le relâche à la demande du peuple juif. Saint Jean dit simplement que Barabbas « était un brigand<sup>18</sup> ». On ne connaît donc pas bien cette figure secondaire de l'histoire de la Passion du Christ, mais sa situation spéciale a quand même éveillé l'intérêt de quelques auteurs. On sait qu'en 1589 Christopher Marlowe écrit une tragi-comédie avec pour titre *Le juif de Malte*, mettant en scène Barabbas, un juif que l'injustice rend furieux et tyrannique. Le *Barabbas* de Ghelderode a été créé en 1929. Vingt ans plus tard, Pär Lagerkvist, écrivain suédois, écrit un roman intitulé *Barabbas*. En 1951, il obtient le prix Nobel de littérature. Les manuels

---

<sup>14</sup> Roland Beyen, *op. cit.* en note 9, pp. 42-43.

<sup>15</sup> *La Sainte Bible*, Les Éditions du Cerf, 1972, p. 1327 (Mt 27,16)

<sup>16</sup> *La Sainte Bible*, *op. cit.* en note 15, p. 1349 (Mc 15,7)

<sup>17</sup> *La Sainte Bible*, *op. cit.* en note 15, p. 1386 (Lc 23,19)

<sup>18</sup> *La Sainte Bible*, *op. cit.* en note 15, p. 1426 (Jn 18,40)

littéraires le considèrent comme « le père de l'avant-garde suédoise ». En 1962 son roman est adapté au cinéma, avec Anthony Quinn dans le rôle principal. L'histoire est presque la même que chez Ghelderode : Barabbas, libéré, ne comprend rien de ce qui s'est passé autour de lui mais, en regardant la Passion du Christ derrière les coulisses, il se convertit enfin.

La Passion du Christ est le meilleur sujet pour Ghelderode aussi afin qu'il puisse exprimer son fort désespoir et son mépris envers la société. Mais comment Ghelderode parvient-il à cette conclusion amère et désespérante dans sa pièce *Barabbas* ? Au début du drame, Barabbas est enfermé dans une cage avec les deux larrons dont la médiocrité ne lui inspire que mépris. Il pense qu'il mourra « sans se rendre, en blasphémant, au-dessus des lois ». Mais dans un coin de la cage il aperçoit Jésus, étendu sur le sol et priant. Barabbas est incapable de le frapper. Il se rend compte que « cet homme n'est pas comme nous », comme le dit le mauvais larron. Contemplant « la statue de la Douleur », il est complètement transformé par Jésus :

Nous n'avons rien pu changer à tout ce que nous trouvions néfaste, révoltant et détestable. Et, après notre vaine mort, la Justice ne sera pas encore rendue, et le mensonge régnera non moins souverainement comme il règne depuis qu'il existe des humains. Voilà ce qui désespère cet homme, et voilà ce qui me désespère aussi. [...] Bientôt, plus rien ne restera de ce que nous sommes. Il n'y a plus qu'à attendre et à se laisser faire, comme lui-même se laisse faire<sup>19</sup>.

Le deuxième acte évoque un épisode biblique bien connu : devant Pilate, c'est le nom de Barabbas que la foule scande. Il est remis en liberté, mais il ne comprend rien de ce qui se passe autour de lui. Le dernier acte se déroule au pied du Calvaire où Jésus agonise sur la croix. Tout l'univers attend la mort du Christ, et Barabbas, pour sa part, décide de venger Jésus. Il pose des questions à Hérode, il voudrait savoir si Jésus a ressuscité les morts et guéri les malades, s'il est vrai qu'il meurt pour le rachat des âmes. Mais Hérode se moque de lui, les apôtres ne l'écoutent pas, alors il décide d'agir sans leur aide. Ils recrutent ses anciens camarades, et à la tête de cette bande il excite à la violence :

---

<sup>19</sup> Michel de Ghelderode, *Barabbas – Escorial*, Bruxelles, Éditions Labor, 1984, p. 58.

À bas le servage ! À bas le mensonge ! [...] Moi le brigand, je vous le dis, et je le jure devant ces croix : les temps sont révolus ! Camarades, en avant ! Ouvrez les portes des prisons ! Il n'y aura plus de pauvres. [...] Et le Crucifié reviendra parmi nous, dans trois jours. Il sera notre roi. Allez ! Vive l'anarchie !<sup>20</sup>

Mais les soldats recherchent déjà Barabbas ; finalement on lui enfonce un poignard dans le dos.

Hé ! Jésus ? Je saigne aussi. [...] Mais toi, tu es mort pour quelque chose. Moi, je meurs pour rien. C'est quand même à cause de toi... pour toi... Jésus [...]<sup>21</sup>.

Et il meurt « en regardant vers le Calvaire » – ce sont les derniers mots de Barabbas. Conclusion : la société ne reconnaît pas son Sauveur, l'injustice règne pour toujours, même les révolutions sont inutiles. Mais il serait faux d'expliquer cette vision noire de l'auteur par les événements contemporains négatifs, car la personnalité même de Ghelderode est pessimiste et introvertie.

La nouveauté de la dramaturgie du *Barabbas* de Ghelderode consiste dans le choix de l'aspect. L'auteur nous présente la Passion du Christ vue par un « épisodiste » qui devient protagoniste cette fois. Comment ? D'une part, Ghelderode nous l'indique déjà dans les didascalies : « Personnages : Barabbas qui parle d'abondance [...] et Jésus qui ne dit rien. » D'autre part, Michel Otten, spécialiste de Ghelderode, souligne<sup>22</sup> l'importance du rite sacrificiel dans l'œuvre ghelderodienne. La plupart de ses grands drames sont basés sur le rapport du héros à la foule, comme dans la pièce *Barabbas*. Le héros est toujours condamné à mort, pensons à *Hop Signor !*, *Fastes d'Enfer*, *Marie la Misérable* et, évidemment, *Barabbas*. Michel Otten voit chez Ghelderode la conviction que toute société repose sur un meurtre accompli en commun dont la victime peut être coupable ou innocente. Cependant, le théâtre ghelderodien présente le sacrifice comme une institution en crise dont la preuve est par exemple la tendance au dédoublement des rôles du rite.

Dans le cas de *Barabbas* il est clair que la mort de Barabbas est le double de la mort sacrificielle du Christ, et qu'il s'agit de deux personnages collectifs :

---

<sup>20</sup> Michel de Ghelderode, *op. cit.* en note 19, p. 126.

<sup>21</sup> Michel de Ghelderode, *op. cit.* en note 19, p. 128.

<sup>22</sup> Michel Otten, *Le sacrificiel dans Barabbas*, in *Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 67-77.

celui de la foule de Jérusalem qui réclame la crucifixion de Jésus et celui du groupe des apôtres et des disciples de Jésus. C'est donc le double sacrifice qui est au centre de la pièce. Au début, Barabbas, en tant que bandit, accepte le rôle de la victime, du coupable condamné à mort à cause de ses crimes. Mais selon les prêtres, Jésus est plus dangereux que lui parce qu'il « a blasphémé contre les lois divines, [...] contre notre séculaire autorité. Cet homme est l'ennemi de la Nation<sup>23</sup> », dit Caïphe, puis il ajoute : « Il nous faut sacrifier la brebis galeuse qui contamine le troupeau<sup>24</sup>. » À ce point Michel Otten accentue la forte ressemblance entre la pièce et l'Évangile selon saint Jean chez qui Caïphe dit au peuple : « Vous ne voyez pas qu'il vaut mieux qu'un seul homme meure pour le peuple et que la nation ne périsse pas tout entière<sup>25</sup>. » Mais la réconciliation attendue ne vient pas avec la mort de Jésus, les conditions du rite sacrificiel ne se complètent pas, car en Jésus il n'y a aucune trace de culpabilité et aucune violence. L'assassinat de Barabbas ne devient pas non plus sacrificiel, il est poignardé la nuit, par derrière. Barabbas lui-même prend conscience du caractère mensonger du sacrifice comme institution sociale, et de la création arbitraire d'un bouc émissaire. Il comprend enfin le jeu de la substitution des victimes et cela justifie en lui son désir de détruire une telle société. Mais, comme Roland Beyen le constate, Barabbas, en voyant que la révolte violente contre l'injustice sociale est inutile, devient de plus en plus sceptique et ce scepticisme le pousse vers l'acceptation de la non-violence du Christ<sup>26</sup>.

La réinterprétation de la Passion devient donc un jugement sévère de Ghelderode sur la société, et plus particulièrement sur la société de l'entre-deux-guerres. Ghelderode lui-même écrit dans une lettre à Jan Boon, secrétaire du Théâtre populaire flamand :

---

<sup>23</sup> Michel de Ghelderode, *op. cit.* en note 19, p. 76.

<sup>24</sup> Michel de Ghelderode, *op. cit.* en note 19, p. 79.

<sup>25</sup> *La Sainte Bible*, *op. cit.* en note 15, p. 1416 (Jn 11, 50)

<sup>26</sup> Roland Beyen, *op. cit.* en note 9, p. 45.



J'ai conscience d'avoir fait une œuvre puissante et d'une large, d'une humaine émotion. Une œuvre pleine de hantise où la divinité du Christ est tragiquement ébauchée<sup>27</sup> !

Quelques années après l'écriture de *Barabbas*, Ghelderode écrit un mystère en quatre tableaux<sup>28</sup>, où il utilise de nouveau des épisodes bibliques. Toutefois le ton et la méthode sont tout à fait différents de ceux de *Barabbas*. Comme Roland Beyen le dit :

L'intrigue de *Mademoiselle Jaïre*, achevée le 23 janvier 1935, constitue un mélange insolite de trois épisodes bibliques, situés dans la Bruges de la fin du Moyen Âge : la Passion du Christ, la résurrection de la fille de Jaïre et celle de Lazare<sup>29</sup>.

Tous les trois Évangiles mentionnent l'histoire de la fille de Jaïre. Selon saint Luc le chef de la synagogue priait Jésus

[...] d'entrer chez lui, parce qu'il avait une fille unique, d'environ douze ans, et elle se mourait. Jésus [...] lui répondit : « Sois sans crainte ; un acte de foi seulement, et elle sera sauvée. » Venu à la maison, il ne laissa personne entrer avec lui, si ce n'est Pierre, et Jean, et Jacques, et le père de l'enfant et la mère. Tous pleuraient et se frappaient la poitrine à cause d'elle. Il dit : « Ne pleurez pas ; elle n'est pas morte, mais elle dort. » Et ils se moquaient de lui, sachant qu'elle était morte. Mais lui, prenant sa main, l'appela en disant : « Enfant, lève-toi. » Et son esprit revint, et elle se tint debout à l'instant même. Et il commanda de lui donner à manger. Et ses parents furent saisis de stupeur, et lui leur prescrivit de ne dire à personne ce qui était arrivé<sup>30</sup>.

La pièce de Ghelderode suit l'histoire biblique en se complétant de décors médiévaux de la région bourguignonne : Blandine, la fille unique de Jaïre se meurt. La mère, « superstitieuse femelle », après avoir épuisé les saintes reliques, fait appeler à la sorcière Antiqua Mankabéna et aux trois Mariekes, pleureuses à gages. Le prêtre et le médecin, « les hiboux de la mort » selon Jaïre, attendent la mort de la fille, mais ils ont peur du Roux, le faiseur de miracles qui pratique la médecine illégale. Seul le fiancé de Blandine ne croit pas à sa mort : « Peut-on jamais savoir si un mort est mort ! » Le Roux fait lever

---

<sup>27</sup> Beyen, Roland, « Ghelderode et la troupe du Vlaamsche Volkstooneel », *Revue de Littérature comparée* n° 3, Paris, Didier Érudition, 2001, p. 418.

<sup>28</sup> *Mystère en quatre tableaux* (1934), rédaction : 1934-35, publication : 1942 et 1950, création : 1949.

<sup>29</sup> Roland Beyen, *op. cit.* en note 9, p. 78.

<sup>30</sup> *La Sainte Bible*, *op. cit.* en note 15, p. 1365 (Lc 8,40-56).

la fille. Au troisième tableau le Roux lui prédit leur commune mort au printemps. Le temps du dernier tableau est le vendredi saint. Blandine va mieux. Trois condamnés, dont l'un est le Roux l'hérésiarque, marchent vers « le mont de Cavalerie ». Le crieur public annonce la mort de Lazare ; Blandine lui demande d'annoncer la sienne aussi. Son agonie est parallèle à celle de Lazare crucifié.

La question se pose : le Roux est-il la caricature sacrilège du Christ ? Ghelderode, dans les *Entretiens d'Ostende*, refuse cette interprétation :

Il ne s'agit pas du Christ, je ne spécifie pas. Il s'agit d'un thaumaturge, d'un hérésiarque comme la Flandre en a tant donné ! Où est le sacrilège ? Moi, je ne le vois pas<sup>31</sup>.

Mais on a déjà vu l'attitude « obscurantiste » de Ghelderode concernant ses ouvrages. Dans le cas de *Mademoiselle Jaire*, il prend la Bible, notre commun héritage classique comme source, comme idée de départ. Mais cette fois le pouvoir créateur de Ghelderode se comporte comme un miroir déformant. Il ne s'agit plus d'un simple changement d'aspect comme dans le cas de *Barabbas*, ici le Calvaire devient « le mont de Cavalerie », c'est un hérésiarque qui revendique le rôle de Jésus, et c'est lui, en pratiquant la médecine illégale, qui guérit la fille mourante, mais la vie de celle-ci ne dure que jusqu'à la fin de la vie de son sauveur. De plus, la mort a une valeur positive, elle semble plus séduisante que la vie.

Au niveau linguistique la pièce *Mademoiselle Jaire* est pleine d'éléments burlesques ou grotesques dont l'un est la parole des trois Mariekes, les pleureuses à gage. Leurs mi-prières/mi-comptines sonnent en un langage mixte de français et de flamand. Leur parole contient du patois bruxellois en ce qui concerne le vocabulaire (fillulike = fille unique), du patois flamand (Juzeke Zoet = doux Jésus), des archaïsmes syntaxiques (antéposition de l'attribut : « Fol, mon ami, fol tu es ! »). Mais le caractère magique des trois Mariekes vient précisément de l'incantation verbale, des onomatopées, du caquetage. Elles fonctionnent comme un chœur antique – Ghelderode utilise l'héritage classique de la dramaturgie aussi. Cependant on est proche de l'éclatement du

---

<sup>31</sup> Roland Beyen, *op. cit.* en note 9, p. 81.

langage, proche du « degré zéro de l'indication sémantique », terme de Ionesco qui affirmait :

Le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser ou se détruire dans son impossibilité de contenir les significations<sup>32</sup>.

Ghelderode « est étonnamment moderne au niveau de l'écriture : il y a une syntaxe, une désarticulation des phrases, un inachèvement qui [...] annoncent Beckett<sup>33</sup> ».

Voilà donc un thème classique vu par Michel de Ghelderode, en deux variantes. La réinterprétation moderne de la Passion dans *Barabbas* devient une critique sévère de la société de l'entre-deux-guerres. Ghelderode, comme beaucoup d'auteurs de l'époque, remonte aux sources, à notre héritage classique pour y trouver les réponses aux questions des années vingt, trente. À l'époque de différents mouvements révolutionnaires (en Chine par exemple), après la révolution russe de 1917, Ghelderode répond avec *Barabbas* que cela n'a pas de sens. Les pièces de Ghelderode inspirées par la Bible reflètent sa vision noire du monde.

---

GABRIELLA HEGYESI

Université Eötvös Loránd, Budapest  
Courriel : hegyesig@freemail.hu

---

<sup>32</sup> Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre », *La N.R.F.*, le 1 février 1958, p. 262, cité par Anne-Marie Beckers, *op. cit.* en note 2, p. 29.

<sup>33</sup> Roland Beyen, *op. cit.* en note 9, p. 83.