
Renouvellement du personnage de sainte Marie-Madeleine dans le théâtre de Michel de Ghelderode

Katherine Rondou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/textyles/1447>

DOI : 10.4000/textyles.1447

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 251-263

ISBN : 978-2-8710-6529-6

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est offert par Université libre de Bruxelles - ULB



Référence électronique

Katherine Rondou, « Renouvellement du personnage de sainte Marie-Madeleine dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles* [En ligne], 36-37 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 24 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1447>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Katherine RONDOU

*Université Libre de Bruxelles
Haute École Provinciale de Hainaut – Condorcet*

Renouvellement du personnage de sainte Marie-Madeleine dans le théâtre de Michel de Ghelderode

Simone de Reyff¹ a rappelé l'attrait exercé par les sujets religieux sur le théâtre de la première moitié du xx^e siècle. Des paraphrases contemporaines de mystères médiévaux, proposées par Henri Ghéon, aux travaux et reconstitutions du médiéviste Gustave Cohen², en passant par le théâtre amateur, qui accorde une place importante aux pastorales, aux Passions, aux Mystères et aux Noëls. Un répertoire que le lecteur s'imagine transmis, de génération en génération, depuis des siècles, mais en réalité relativement proche de nous. Il ne remonte qu'aux environs de 1870³. En Flandre, par exemple, peu avant 1914, quelques écrivains veulent faire renaître le théâtre catholique pour l'édification. Une initiative reprise au lendemain de la Première Guerre mondiale, notamment par Cyriel Verschaeve, mais à des fins artistiques⁴.

Ces pièces constituent une production abondante⁵, mais habituellement décevante du point de vue littéraire. Elles reprennent le plus souvent le

¹ DE REYFF (Simone), « Un héritage ambigu : le théâtre chrétien du xx^e siècle », dans *L'Église et le théâtre*, Paris, Éd. Cerf, 1998, pp. 134-138.

² André Vandegans signale également les travaux d'érudition de Gaston Paris (VANDEGANS (André), *Aux origines de Barabbas, actus tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 142-143).

³ MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine) et al., *Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique*, Paris, C.N.R.S., 2004, p. 116. Anita Bednaz a également consacré une étude à la remise à l'honneur des *Passions* au xx^e siècle (BEDNAZ (Anita), *Les Mystères de la Passion en Europe au xx^e siècle*, Villeneuve, Septentrion, 1996).

⁴ VANDEGANS (André), *Aux origines de Barabbas, actus tragicus de Michel de Ghelderode*, op.cit., p. 145.

⁵ J'ai répertorié une quarantaine de Passions amateurs datant de la première moitié du xx^e siècle, dans le seul domaine franco-belge (RONDOU (Katherine), *Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours*, thèse de doctorat présentée sous la direction de Michel Bastiaensen, Université Libre de Bruxelles, 2006).

canevas des Passions médiévales, sans aucune innovation artistique. Mais le théâtre d'inspiration religieuse de la première moitié du xx^e siècle ne se limite heureusement pas à ces œuvres et plusieurs auteurs, comme Maurice Maeterlinck ⁶ ou Gabriele D'Annunzio ⁷, offrent à la scène européenne des textes de grande valeur. Michel de Ghelderode appartient à cette seconde catégorie.

Les convictions religieuses de Ghelderode ne sont pas aisées à déterminer, en raison du goût avéré de l'auteur pour la mystification. Le dramaturge affirme avoir perdu la foi en 1915, lorsqu'il interrompt ses études secondaires à Saint-Louis. Les recherches de Roland Beyen ⁸ prouvent néanmoins que Ghelderode projette son anticléricalisme d'adulte sur ses souvenirs d'adolescent. Il abandonne, en effet, toute pratique religieuse peu après avoir quitté Saint-Louis et éprouve des difficultés à conserver la foi, telle qu'elle lui a été transmise, mais la crise semble plutôt dater de 1919. L'écrivain reproche à l'Église catholique son intolérance, son hypocrisie, son asservissement au capitalisme et sa morale religieuse étriquée. Ghelderode voit le clergé comme une force malfaisante, qui étouffe l'individu, et l'assimile à ses autres « bêtes noires », la Belgique officielle, les États-Unis et les Juifs.

Il refuse d'ailleurs de se marier à l'église en 1924... mais collabore ensuite avec le Théâtre Populaire Flamand, catholique. L'analyse des documents d'époque, notamment de sa correspondance, démontre l'instabilité de sa foi, ballottée au gré de ses propres sentiments et de ceux de ses correspondants. Ceci donne l'impression d'une foi contradictoire, sans doute plus dans ses expressions que dans ses fondements. Reste que les motifs et thèmes chrétiens demeureront une source d'inspiration pour l'auteur, quel que soit son degré de « révérence ».

Il serait toutefois impossible de résumer, en quelques pages, la richesse des éléments religieux présents dans le théâtre ghelderodien. Aussi, nous préférons nous focaliser sur un point précis, qui démontrera l'autonomie de ces œuvres au sein du théâtre religieux de l'époque : le personnage de sainte Marie-Madeleine.

L'amie du Christ fascine les artistes depuis des siècles. Chaque époque offrira un nouveau visage à la sainte, en fonction du contexte social, politique, culturel et religieux qui la caractérise. Le Moyen Âge retient surtout l'image de la femme liée au Mystère de Pâques, alors que le xv^e siècle, plus rigoriste, fait de Madeleine un exemplum dédié aux femmes de mauvaise vie ⁹. La Renaissance,

⁶ MAETERLINCK (Maurice), *Marie-Magdeleine*, Paris, Fasquelle, 1913.

⁷ D'ANNUNZIO (Gabriele), *Le martyre de saint Sébastien*, dans *Tutto il «teatro» di Gabriele D'Annunzio*, édition établie par E. Bianchetti, Milan, Arnoldo Mondadori editore, 1949 (1911).

⁸ BEYEN (Roland), *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971, p. 450 & p. 180.

⁹ PINTO-MATHIEU (Élisabeth), *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1997.

qui voit l'avènement de la bourgeoisie et son acceptation d'une sensualité non coupable, met en scène de jolies myrrophores, aux vêtements toujours plus riches ¹⁰. Le XVII^e siècle présente simultanément deux Madeleine : la pénitente en prière de la Contre-Réforme, soucieuse de réhabiliter la confession et les ordres contemplatifs face aux attaques des protestants ; et l'amante sublime de la littérature mystique ¹¹. Après un relatif déclin au XVIII^e siècle, le thème magdaléen revient en force au XIX^e siècle. Les romantiques célèbrent la grande amoureuse, remise en question par les naturalistes, qui nient toute possibilité de rédemption. La fascination de l'art fin-de-siècle pour la femme fatale et l'érotisme morbide influence sans conteste sa perception de la sainte, tantôt dangereuse femme fatale, tantôt martyre sensuelle ¹².

Nous comprenons, dès lors, toutes les limites de la remise à l'honneur des Passions anciennes durant la première moitié du XX^e siècle. La Madeleine médiévale ne peut traduire les obsessions d'une société qui ne l'a pas vue naître. Au contraire, la Madeleine de Ghelderode est pleinement ancrée dans son époque, dont elle devient une manifestation.

À notre connaissance, le personnage apparaît à deux reprises ¹³ dans son théâtre, dans *Barabbas* et *Les Femmes au tombeau*.

Officiellement, les deux pièces datent de la même année : 1928. Toutefois, ainsi qu'y a insisté Roland Beyen ¹⁴, la genèse des œuvres de Ghelderode est rarement aussi transparente, de nouveau en raison des mystifications du dramaturge.

¹⁰ FABRIZIO-COSTA (Silvia), « Édification et érotisme : le personnage de Marie-Madeleine dans la Galeria de F. Pona », dans *Au pays d'Éros, littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque (première série)*, Paris, Éd. de la Sorbonne Nouvelle, 1986, pp. 173-203 ; DELPIERRE (Madeleine), *Étude sur l'iconographie de sainte Marie-Madeleine dans l'art français de l'époque romane à la fin du XVI^e siècle*, Thèse de l'École du Louvre, 1947 ; DELEND (Odile) et MELNOTTE (Colette), *L'iconographie de sainte Madeleine après le Concile de Trente*, Thèse de l'École du Louvre, 1984.

¹¹ DE REYFF (Simone), « La Madeleine héroïque », dans *Recherches et travaux*, 1989, V.37, pp. 175-200 ; *Id.*, *Sainte amante de Dieu, anthologie des poèmes héroïques du XVII^e siècle français consacrés à la Madeleine*, Fribourg, Éd. universitaires de Fribourg, 1989 ; GIRAUD (Yves), « Admirable séjour d'horreur et de plaisir : le paysage poétique de la Sainte-Baume au XVII^e siècle », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, P.U. Lyon, 1981, pp. 199-282 ; CHOCHÉYRAS (Jacques), « Visages de la Madeleine dans la littérature européenne (1500-1700) », dans *Recherches et Travaux*, hors série n° 8, 1990.

¹² MONTANDON (Alain), *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 1999 ; DUPERRAY (Ève), *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne, 1998 ; GIRAUD (Yves), *L'image de la Madeleine du XV^e au XIX^e siècle*, Fribourg, Éd. universitaires de Fribourg, 1996 ; RONDOU (Katherine), « Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature décadente : l'exemple du théâtre dannunzien », dans *Intersezioni, rivista di storia delle idee*, V.27, août 2007, fasc.2, pp. 169-192 ; AUBERGER (Jean-Baptiste) et *al.*, *Figures de Marie-Madeleine*, dans *Supplément aux Cahiers Évangile*, v. 138, décembre 2006.

¹³ Aucune référence à Marie-Madeleine dans *Le Mystère de la Passion*.

¹⁴ BEYEN (Roland), *Michel de Ghelderode, op.cit.*

En 1926, le public belge apprécie peu le théâtre d'avant-garde, et préfère les pièces françaises à l'« ennuyeux » théâtre belge. Le Théâtre Populaire Flamand, le Vlaamsche Volkstooneel, représente donc une réelle opportunité pour un auteur comme Ghelderode.

Le VVT¹⁵ est une troupe professionnelle itinérante, ne s'adressant pas à une élite, mais à toute la communauté flamande, bien plus ouverte aux nouveautés et au théâtre expressionniste que son homologue francophone. La troupe, catholique, se soumet volontairement à l'autorité de l'Église. Ceci influe, bien sûr, sur le choix du répertoire, mais les responsables du VVT restent suffisamment larges d'esprit pour attirer la sympathie et l'admiration d'amateurs de théâtre de toutes les opinions religieuses et philosophiques. Le VVT désire également que le public flamand retrouve sur scène son mysticisme catholique, son goût des couleurs et du burlesque, ses problèmes sociaux et politiques, et ceci dans une forme à la fois populaire et actuelle¹⁶.

Dans *Les entretiens d'Ostende*¹⁷, Ghelderode affirme que *Barabbas* est une commande du VVT pour la semaine sainte de 1928. Soucieux d'éviter le double écueil de la Passion classique et du pastiche, il propose un récit des derniers instants du Christ, vus par les yeux du peuple. Sa Passion sera décrite du point de vue de Barabbas. Toutefois, les documents d'époque réunis par Beyen infirment cette version. Il semblerait plutôt que Ghelderode, hanté depuis longtemps par le sujet, ait proposé lui-même d'écrire une Passion, à trois reprises : en mars 1927, en février 1928 et en septembre 1928. Ghelderode utilisait l'art comme catharsis¹⁸ : le supplice du Messie lui a peut-être permis d'extérioriser son obsession de la mort.

La première version de ce texte s'intitulerait *Actus Tragicus*, et aurait servi de base au *Mystère de la Passion* et à *Barabbas*. André Vandegans a retracé la filiation des deux œuvres¹⁹. Quoi qu'il en soit, *Barabbas* est monté à Ostende le 4 mars 1929 et à Bruxelles le 21 mars 1929. Malgré la réticence des critiques littéraires, la pièce connaît un certain succès populaire.

Ghelderode date *Les Femmes au tombeau* de 1928, ainsi qu'en témoigne l'édition Gallimard. Néanmoins, ses agendas ne mentionnent la rédaction de la pièce qu'en 1933 et celle-ci ne paraît qu'en juin 1934 dans *Tréteaux*. Faut-il en conclure qu'*Actus Tragicus*, également à l'origine des *Femmes au tombeau*, daterait de 1928 ?²⁰

¹⁵ VAN CAUSENBROECK (Bernard), « VVT », dans *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 1998, V.3, pp. 3433-3435.

¹⁶ BEYEN (Roland), *Michel de Ghelderode, op.cit.*, pp. 194-205.

¹⁷ IGLESIS (Roger) et TRUTAT (Alain), *Les entretiens d'Ostende*, Toulouse, Éd. Patrice Thierry, 1992, p. 85.

¹⁸ BEYEN (Roland), *Michel de Ghelderode, op.cit.*, p. 487.

¹⁹ VANDEGANS (André), « Le Mystère de la Passion et Barabbas », dans *Revue des langues vivantes*, 1966, V.32, fasc.6, pp. 547-566 ; *Id.*, *Aux origines de Barabbas, op.cit.*

²⁰ BEYEN (Roland), *Michel de Ghelderode, op.cit.*, pp. 228-238.

Afin de respecter cette chronologie, nous suivrons donc l'évolution du personnage magdaléen dans *Barabbas* et, ensuite, dans *Les Femmes au tombeau*.

Personnage secondaire dans *Barabbas*, Madeleine apparaît au début du troisième acte. Elle a accompagné Jésus sur le chemin de croix et assiste à son agonie, depuis les bas-fonds de Jérusalem, où règne une ambiance de fête foraine. Elle entre en scène hagarde et échevelée, bouleversée par la montée au calvaire. Telle une visionnaire (le terme apparaît dans la didascalie), la jeune femme raconte, aux apôtres qui ont fui, les souffrances du Christ, « un cadavre en marche ».

MADELEINE (*Elle ouvre les bras en croix*) : Et je suis crucifiée comme lui... Mes chairs sont transpercées... Car tel est mon amour que son supplice est le mien, et ce supplice est ma joie... Car tel est mon amour que je n'ai cessé de l'aimer, et c'est dans sa souffrance que mon amour exulte... Et j'attends sa mort... pour qu'il ne souffre plus... Et parce qu'alors il sera celui qui règnera, et que nous ne connaissons point.

Certes, nous retrouvons l'union typiquement ghelderodienne des motifs de l'amour, de l'érotisme, de la mort et de la cruauté²¹, mais s'agissant du personnage de Marie-Madeleine, il demeure nécessaire d'approfondir l'analyse.

La sainte a connu une métamorphose importante dans la littérature de l'après-guerre, notamment en raison de la découverte de manuscrits gnostiques, de l'évolution du statut de la femme et de l'émergence de la théologie féministe²². Dans les lettres européennes de ces cinquante dernières années, Marie-Madeleine apparaît comme une disciple supérieure, initiée à un savoir secret par la puissance de son amour. De rares auteurs, comme Marguerite Yourcenar²³, ont déjà annoncé cette évolution avant la Seconde Guerre mondiale. Ghelderode s'inscrit dans cette « avant-garde magdaléenne ». L'amour de Madeleine lui permet de comprendre le sens du sacrifice christique et de supporter le spectacle du calvaire. Ce dont les apôtres, qui ont déjà déserté le chemin de croix, sont absolument incapables. Seule l'ancienne pécheresse conserve la foi en la Résurrection.

Elle apparaît une seconde fois sous les traits d'une voyante, lorsqu'elle décrit à ses compagnons la mort du Messie. Pris de panique, les apôtres ne

²¹ TROUSSON (Raymond), « L'œuvre et les thèmes de Michel de Ghelderode », dans *Le Flambeau*, 1960 et 1961, V.9-10 et V.1-2, pp. 657-667 et pp. 84-95.

²² RONDOU (Katherine), « Marie-Madeleine, Soi féminin complet dans le roman contemporain après 1950 », dans *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2006, V.30, pp. 461-481.

²³ YOURCENAR (Marguerite), « Madeleine ou le salut », dans *Feux*, Paris, Grasset, 1936, pp. 103-133.

cherchent qu'à fuir, alors que la sainte demeure convaincue de la nécessité du sacrifice et de l'imminence de la Résurrection.

Les Femmes au tombeau débute là où se terminait *Barabbas* : à la mort du Christ. Ghelderode s'inspire de Mt 27, 51-53. Lorsque Jésus pousse son dernier souffle, des phénomènes extraordinaires frappent Jérusalem et bouleversent la population. Le sol tremble, les ténèbres recouvrent la ville et les morts quittent leur tombeau.

Au soir du Vendredi Saint, l'accoucheuse et la laveuse de morts trouvent refuge dans une pauvre maison vide de Jérusalem. Elles sont rejointes par les autres protagonistes, qui font successivement leur entrée en scène : tout d'abord Madeleine ; ensuite Marthe et Marie de Béthanie ; puis Véronique ; l'hémorroïsse ; la femme adultère ; l'épouse de Pilate ; Jean et la Vierge ; enfin Yochabeth, épouse de Judas et propriétaire de la maison. Elle sortira la première, pour réclamer le corps de son mari, dont elle apprend le suicide, suivie des autres femmes, qui se rendent au sépulcre. Seuls Jean et la Vierge resteront en scène.

Le contraste est flagrant entre la Vierge, Madeleine, et les saintes femmes. Mesquines, ces dernières revendiquent leurs droits sur le Christ : qui possède la Sainte Face, qui était la plus proche de la croix, qui a aidé à décrocher le cadavre, etc. Convaincues de leur supériorité, elles n'hésitent d'ailleurs pas à demander à la prostituée repentie de renouer avec son ancien métier, afin de détourner l'attention des soldats qui gardent le sépulcre. Le spectateur retrouve, dans ce panel de mégères, toute la misogynie de Ghelderode ²⁴.

L'attitude de la Vierge et de Madeleine offre un contraste frappant avec ces disputes stériles. Elles seules ont compris toute la portée du drame du calvaire, mais le manifestent de manière très différente. Marie entre en scène à la fin de la pièce. Silencieuse, elle ne laisse transparaître aucune émotion, ce que lui reproche Jean, avant de s'endormir. Au contraire, la Vierge veille et, une fois certaine de ne pas être vue, laisse libre cours à son désespoir. La mère de Dieu, convaincue de l'importance de la mort volontaire de son fils divin, ne pouvait regretter le sacrifice du Golgotha. Dans l'intimité, la mère du condamné peut pleurer son enfant :

LA VIEILLE FEMME, *qui a épié l'apôtre, dépose le balai* : C'est le matin !
Il dort, Jean ; il ne peut plus me surveiller... (Elle s'agenouille.) Jésus,
mon enfant, j'ai refoulé ma peine tant qu'il a fallu. Maintenant, je
pleure sur toi, loin des regards... Je ne suis plus la mère du Dieu qu'on
crucifia, je suis la mère du condamné à mort...

Loin de cette sobriété, Madeleine donne tous les signes d'un trouble profond, dès son entrée en scène. Nous retrouvons les désordres du personnage

²⁴ BECKERS (Anne-Marie), « La misogynie », dans *Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor, 1987, pp. 28-29.

de 1929, mais largement accentués. La sainte rit au milieu du chaos général et ses paroles semblent incohérentes. L'accoucheuse et la laveuse de morts en concluent qu'elle a perdu la raison, qu'elle est malade ou possédée : sans doute une allusion aux sept démons de la tradition ²⁵. De fait, Madeleine demeure évanouie pendant une partie de la pièce.

Les paroles de la sainte ne manquent cependant pas de cohérence, pour celui qui comprend la signification profonde de la tragédie du Calvaire, et le rire même de Madeleine doit retenir l'attention du critique. Ainsi que l'a amplement démontré Jacqueline Blancart-Cassou ²⁶, le rire des personnages ghelderodiens n'est jamais gratuit et agit le plus souvent comme une parade à l'angoisse.

Contrairement à son approche dans *Barabbas*, Ghelderode renoue avec le texte évangélique. Dans *Les Femmes au tombeau*, Madeleine reste présente au Golgotha, jusqu'à la mort du Christ. Elle rapporte ensuite ses impressions à l'accoucheuse et à la laveuse de morts, qui n'en saisissent pas la portée :

MADELEINE (*Elle retombe*) : Oh Toi, saigne encore, ho ! saigne sur moi!...

Ghelderode reprend un motif ancien, peu répandu en littérature ²⁷, mais très courant dans les arts plastiques : « le baptême de sang » de Madeleine au Golgotha.

Une intervention de Francesca Müller-Fabbri ²⁸, lors d'une journée d'étude organisée par l'université de Clermont-Ferrand, le 10 mars 2005, a attiré notre attention sur le lien privilégié, établi par certains peintres, entre Marie-Madeleine et le sang de la rédemption ²⁹. De nombreux artistes rappellent l'onction et soulignent les rapports privilégiés entre le Christ et son épouse mystique, dans leurs représentations de la Passion, en plaçant cette dernière

²⁵ Les évangiles précisent que Jésus libéra Marie de Magdala de sept démons (Lc 8, 2 et Mc 16, 9) : ceux-ci sont parfois assimilés à une maladie grave, parfois à un état de péché.

²⁶ BLANCART-CASSOU (Jacqueline), *Le rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck, 1987.

²⁷ RONDOU (Katherine), « La Passion », dans *Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours, op.cit.*, pp. 137-150.

²⁸ MULLER-FABRI (Francesca), « L'accueil par Marthe et l'accueil par Madeleine : images exemplaires à l'âge baroque », dans *Marthe et Marie-Madeleine, deux modèles de dévotion et d'accueil chrétien*, table ronde du 10 mars 2005, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures ». L'historienne de l'art a consacré un second article à ce motif : « Marta e Maddalena : immagini dell'accoglienza del divino », dans STAGNO (Laura), *Il sacro nell'arte, la conoscenza del divino attraverso i sensi tra xv e xviii secolo*, Genève, Éd. Microart, 2009, pp. 119-132.

²⁹ Il existe évidemment une littérature abondante sur le sang de la rédemption : le *Dictionnaire de spiritualité* propose un résumé des significations principales du saint sang et indique les sources à consulter (GRÉGOIRE (Réginald), « Sang », dans *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1990, V.14, pp. 319-326).

exactement au pied de la croix. Dans certains cas, un filet de sang s'écoule du corps du supplicié et se répand sur la tête ou les mains de Madeleine. Au Golgotha, la pécheresse repentie symbolise l'humanité coupable, rachetée par le sacrifice du Christ, purifiée par son sang. Certes, les historiens de l'art ³⁰ répertorient de telles compositions depuis une cinquantaine d'années, mais sans en proposer une étude diachronique, qui permettrait de dater l'émergence du motif et de comprendre ses tenants et aboutissants : une lacune que les travaux en cours de Francesca Fabbri devraient combler ³¹.

Contrairement à ce que pensent les autres femmes, Madeleine ne traverse donc pas une crise nerveuse, mais connaît une extase divine, où s'impose à elle la valeur symbolique du sang versé au Golgotha. Bien plus, la Madeleine de Ghelderode ne se contente pas de recevoir cette purification, mais la réclame, preuve de sa supériorité spirituelle. Encore une fois, le dramaturge belge joue de l'ambiguïté folie-mysticisme ³²...

Notons que *Barabbas* esquissait déjà cette obsession du sang de la Rédemption : de la mise en croix, Madeleine ne se rappelait que les premières gouttes de sang.

Indéniablement, les textes de Ghelderode se détachent de l'ensemble peu novateur des Passions de la première moitié du xx^e siècle. Par son insistance sur l'intellection de la sainte, disciple supérieure, le dramaturge belge prépare - certes avec d'autres auteurs avant-gardistes - un terrain favorable à l'émergence de la Madeleine contemporaine, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

Reste à comprendre ce renouvellement, d'autant plus troublant que la misogynie de Ghelderode ne nous prépare pas à ce type de portrait.

Les travaux d'Anne-Marie Beckers ³³, notamment, ont souligné l'omniprésence des personnages féminins négatifs dans son œuvre, de la mégère vulgaire et grossière à l'héroïne insatiable et insatisfaite, preuve de la répulsion et de la fascination exercées par la femme sur Ghelderode. Peut-être les rares exceptions à ce catalogue de harpies, comme Madeleine ou la Vierge, servent-elles également l'expression de sa misogynie, par un effet de contraste ? Leur clairvoyance, leur dévouement soulignent la mesquinerie et la bêtise des autres personnages féminins.

³⁰ STAUDE (Wilhem), « Le crâne-calice au pied de la Croix », dans *La Revue des arts*, 1954, pp. 139-140 ; REAU (Louis), « La crucifixion », dans *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1958, p. 500 ; LACAU ST GUILY (Agnès), *Célébration de l'amour, regards sur Marie-Madeleine*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 73 ; MOSCO (Marilena), *La Maddalena tra sacro e profano, da Giotto a De Chirico*, Milan, Arnoldo Mondadori editore, 1986, pp. 135-136.

³¹ MÜLLER-FABBRI (Francesca), « Marta e Maddalena : immagini dell'accoglienza del divino », *op.cit.*, pp. 119-132.

³² Raymond Trousson (« L'œuvre et les thèmes de Michel de Ghelderode », *op.cit.*, p. 663) et André Vandegans (*Aux origines de Barabbas*, *op.cit.*, p. 105) ont insisté sur la fascination de Ghelderode pour le mysticisme.

³³ BECKERS (Anne-Marie), « La misogynie », *op.cit.*, pp. 28-29.

Si les avancées du féminisme peuvent immédiatement être écartées, d'autres pistes méritent notre attention. Dans son étude du théâtre de Ghelderode, Jean Decock ³⁴ envisage une influence, sur la trame de Barabbas, du motif gnostique ³⁵ de la prédestination de Judas (l'apôtre ne trahit pas son maître par cupidité, mais pour avancer la crucifixion, et donc la rédemption). Seuls quelques privilégiés, dont Madeleine, savent que le sacrifice doit s'accomplir. Or, cette même littérature gnostique aura un impact fondamental sur le portrait de la Madeleine littéraire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. À travers quatre manuscrits, la Pistis Sophia ³⁶, l'évangile de Marie ³⁷, l'évangile de Philippe ³⁸ et l'évangile de Thomas ³⁹, le gnosticisme nous décrit, en effet, Marie de Magdala comme une disciple très proche de Jésus, dont l'intelligence dépasse souvent celle de ses compagnons. Ces codex ont cependant été édités et traduits assez tardivement et Ghelderode n'a pu avoir accès qu'à la Pistis Sophia, un dialogue entre Jésus et ses disciples, où la Magdaléenne se distingue par ses nombreuses interventions. Nous n'avons cependant relevé aucune intertextualité avec les pièces de Ghelderode, contrairement à ce que nous avons pu constater chez des écrivains plus tardifs ⁴⁰. Bref, si une influence de la Madeleine gnostique n'est pas impossible, rien n'indique une référence explicite à ce mouvement spirituel, dans les pièces qui nous occupent.

Dans son analyse de la genèse de Barabbas, Vandegans envisage, entre autres, l'influence de Maurice Maeterlinck et d'Anne-Catherine Emmerich.

Lorsqu'il évoque l'impact de l'auteur gantois, André Vandegans ⁴¹ insiste sur son goût pour la théosophie, pour le mysticisme ⁴² : sa conception d'un monde régi par le destin aurait marqué Ghelderode. Mais en tant que lecteur de Maeterlinck, Ghelderode peut aussi avoir pris connaissance de sa Marie-Magdeleine, de 1913, qui propose également un portrait positif et novateur de

³⁴ DECOCK (Jean), « Barrabas ou l'envers de la Passion », dans *Le théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté*, Paris, Nizet, 1969, pp. 75-100.

³⁵ Pour plus d'informations sur le gnosticisme, le lecteur peut se référer à : TARDIEU (Michel) & DUBOIS (Jean-Daniel), *Introduction à la littérature gnostique, collections retrouvées avant 1945*, Paris, Éditions du Cerf- C.N.R.S., 1986 ; LACARRIÈRE (Jacques), *Les gnostiques*, Paris, Métailié, 1991.

³⁶ E. AMELINEAU, *Pistis Sophia*, Paris, Éd. Chamuel, 1895.

³⁷ PASQUIER (Anne), *L'évangile selon Marie*, Québec, P.U. Laval, 1983 ; LELOUP (Jean-Yves), *L'évangile de Marie*, Paris, Albin Michel, 2000.

³⁸ MÉNARD (Jacques), *L'évangile selon Philippe*, Paris, Éd. Letouzey et Ané, 1967 ; LELOUP (Jean-Yves), *L'évangile de Philippe*, Paris, Albin Michel, 2003.

³⁹ GILLABERT (Émile), BOURGEOIS (Pierre) et HAAS (Yves), *L'évangile selon Thomas*, Montélimar, Éd. Marasme, 1979 ; LELOUP (Jean-Yves), *L'évangile de Thomas*, Paris, Albin Michel, 1986.

⁴⁰ RONDOU (Katherine), *Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours, op.cit.*

⁴¹ VANDEGANS (André), *Aux origines de Barabbas, op.cit.*, p. 51.

⁴² *Ibid.*, p. 105.

la sainte. La Madeleine de Maeterlinck, riche courtisane convertie par Jésus, doit opérer un choix fondamental à la fin de la pièce : accorder ses faveurs à son ancien amant romain, qui lui promet la libération de Jésus, et renoncer ainsi à sa conversion, ou rester fidèle à l'enseignement du Christ et ne rien tenter pour l'arracher au supplice. Madeleine démontrera sa supériorité spirituelle en acceptant le destin tragique du Messie. La trame, nous le constatons aisément, est très différente des œuvres ghelderodiennes et, comme pour la littérature gnostique, nous ne décelons aucune intertextualité.

La douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, rédigée par Clemens Brentano d'après les visions d'Anne-Catherine Emmerich (1774-1824), a exercé une certaine influence sur le drame religieux de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. La stigmatisée allemande Anne-Catherine Emmerich ⁴³ « assiste », lors de ses visions, à de nombreux épisodes de la vie du Christ et des principaux protagonistes des évangiles. Connues en France dès 1835, ses révélations feront l'objet de vingt-six réimpressions entre 1836 et 1880 ⁴⁴. Selon Vandegans, Ghelderode prend connaissance de la « visionnaire » par l'intermédiaire de *La Cathédrale* (1898) de Joris-Karl Huysmans, qu'il lit avant 1918. Le terrible réalisme des visions de la religieuse l'a certainement influencé, avec d'autres ouvrages, lors de la rédaction de *Barabbas*. Toutefois, bien que plusieurs visions soulignent le rôle majeur de Marie-Madeleine dans le parcours christique, aucun des épisodes relatifs à la sainte ne semble avoir directement influencé Ghelderode.

Néanmoins, si nous pouvons douter d'une influence directe de la Madeleine d'Emmerich sur le personnage de Ghelderode, l'idéal expiatoire de la religieuse allemande n'est certainement pas étranger au portrait ghelderodien de la sainte. Vers 1885, s'amorce, en France, un retour des préoccupations spirituelles ⁴⁵. Celui-ci procède, pour une large part, du climat profondément pessimiste de l'époque. La défaite de 1871 et la Commune suscitent un sentiment de fin de civilisation. La République effraie l'élite intellectuelle. La découverte de l'inconscient met fin au primat du libre-arbitre. La vérité des écritures est remise en cause ⁴⁶, etc. Ce malaise se traduit, entre autres, par le grand succès

⁴³ EMMERICH (Anne-Catherine), *Jésus parmi les siens*, traduit de l'allemand par Charles d'Ebelin, Paris, Éd. Téqui, s.d. ; ANONYME, « Marie-Madeleine d'après Catherine Emmerich », dans *Le Pèlerin de Vézelay*, avril 1923, V.3, pp. 71-85.

⁴⁴ VANDEGANS (André), *Aux origines de Barabbas*, op.cit., pp. 152-153.

⁴⁵ BESSEDE (Robert), « La religion des artistes », dans *La Crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 342-503 ; GUGELOT (Frédéric), *La conversion des intellectuels au catholicisme en France*, Paris, CNRS Éditions, 1998 ; ARAMBASIN (Nella), « Conversion religieuse et conversion esthétique au XIX^e siècle », dans CHALINE (Nadine-Josette) et DURAND (Jean-Dominique), *La conversion aux XIX^e et XX^e siècles*, Arras, P.U. Artois, 1996, pp. 59-70.

⁴⁶ Sous la Restauration, les conjonctures sont favorables à la démonstration de l'universalité et de la stabilité des dogmes catholiques : les théories scientifiques confirment la chronologie biblique et renforcent la conviction selon laquelle les très anciennes cultures orientales, que l'on commence à étudier, fraternisent avec la Bible. Mais entre 1850 et

du néo-catholicisme, dont Cécile Vanderpelen ⁴⁷ a démontré l'impact sur la Belgique catholique. Une partie de l'élite littéraire rejette les innovations libérales de Léon XIII, dans un dégoût général pour la méthode rationaliste, jugée responsable du matérialisme du XIX^e siècle. Elle opère un retour au catholicisme âpre et rigoureux, aux valeurs traditionnelles de l'Église ⁴⁸. L'idéalisation de la souffrance, comme mode privilégié de purification, constitue l'une des composantes de ce catholicisme intransigeant, qui accorde à la doctrine de la réparation une importance disproportionnée, par rapport à sa place traditionnelle ⁴⁹.

Par son accentuation de la volonté doloriste de sa Madeleine (dont la première réplique dans *Les Femmes au tombeau*, « Ho, ho, non... Souffrir... » ⁵⁰, indique clairement la filiation), Ghelderode inscrit son personnage dans la lignée des compatiants. Durant le dernier tiers du XIX^e siècle, la réversibilité des péchés (x expie les fautes de y) offre aux catholiques minoritaires un moyen unique d'accomplir un apostolat, en se sacrifiant pour le salut de tous.

L'originalité de la Madeleine ghelderodienne découle sans doute essentiellement de l'intérêt du dramaturge pour le mysticisme catholique,

1880, les nouvelles découvertes contredisent la lettre des Écritures : la préhistoire remet en question la chronologie biblique, le transformisme la Genèse... Dès lors, l'exégèse française (particulièrement en retard sur les autres pays) tente de concilier Révélation et Raison.

Mais l'Église de France est totalement dépassée par les avancées scientifiques et philosophiques du XIX^e siècle : l'impulsion donnée par l'élite intellectuelle n'est suivie qu'avec un certain retard par la masse du clergé. Les instituts catholiques sont fondés en 1875 et l'évolution se précipite entre 1880 et 1893, permettant l'essor des sciences religieuses, qui veulent montrer que les découvertes des sciences philologiques et historiques ne réduisent pas à néant l'idée de révélation, mais imposent de la comprendre autrement. Les années 1880 marquent l'émancipation du monde catholique à l'égard des routines intellectuelles et la décennie suivante, la volonté de discerner, parmi les doctrines scientifiques, celles qui peuvent être acceptées, et en faire bénéficier les sciences ecclésiastiques (LAPLANCHE François, *La Bible en France entre mythe et critique, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994).

⁴⁷ Bien qu'essentiellement focalisée sur l'entre-deux-guerres, l'étude de Cécile Vanderpelen analyse le développement de la littérature belge catholique de la fin du XIX^e siècle à la fin des années 1950 (VANDERPELEN (Cécile), *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu, la littérature catholique belge de l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Complexe, 2004).

⁴⁸ GRIFFITHS (Richard), *Révolution à rebours, le renouveau catholique dans la littérature en France de 1870 à 1914*, traduit de l'anglais par Marthe Lory, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.

⁴⁹ « Les thématiques du rachat, du salut par le sang, de la purification, de la réversibilité, imprégnées de dolorisme [...], s'intensifient et s'exacerbent progressivement. C'est que la conscience chrétienne avait pas mal de choses à expier, au XIX^e siècle : le régicide, la Révolution, les malheurs et la captivité de Pie IX, le positivisme, le matérialisme, la Commune, l'athéisme, l'impiété, le relâchement des mœurs, le socialisme... » ((Berg) Christian, « Les larmes et le sang : thématiques sacrificielles et expiatoires chez Maeterlinck, Virrès, Davignon et Demade », dans *Les Relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1984, p. 13).

⁵⁰ DE GHELDERODE (Michel), *Les Femmes au tombeau*, op.cit., p. 191. Madeleine refuse le repos proposé par les autres personnages et lui préfère la souffrance.

favorisé par les attentes du VVT et de son public. Nous l'avons rapidement évoqué en introduction, la littérature mystique du XVII^e siècle accorde une place importante au personnage magdaléen, tant dans des écrits théologiques qu'artistiques⁵¹. La sainte, dont l'amour sacré qui l'unit à Jésus symbolise souvent l'amour réciproque du Christ et de son Église⁵², devient un idéal d'amour mystique sous la plume de plusieurs exégètes, dont le célèbre cardinal de Bérulle, et des grandes abbesses du XVII^e siècle⁵³, en quête d'une union immédiate, directe et unique entre Dieu et l'âme. Loin de se limiter aux écrits religieux, « l'amante divine » gagne la poésie dévote et doloriste du règne d'Henri IV, poésie d'effusion qui touche au mysticisme et s'élève à la contemplation extatique. L'éternelle amoureuse propose aux écrivains une merveilleuse histoire d'amour, un amour pur et divin qui prend les visages successifs du miracle de tendresse de la convertie, de la fidèle disciple au pied de la croix, de l'épouse explorée au tombeau et de l'amante mystique au désert⁵⁴. Le corollaire poétique de la conversion religieuse de la sainte, la conversion de l'amour profane en amour divin, séduit sans conteste les poètes du XVII^e siècle⁵⁵. C'est également à cette époque, ainsi que le rappelle Odile Delenda⁵⁶, que certains artistes oseront représenter les extases de l'ermite, cette mort des sens, dans toute leur vérité (songeons au magnifique tableau du Caravage⁵⁷, aujourd'hui conservé dans une collection privée romaine, mais connu par ses nombreuses copies). Une image brutale peu à peu abandonnée au profit d'une version adoucie, plus conforme au courant piétiste et mondain qui succèdera à la sévérité des premières années de la Contre-Réforme. La Madeleine aux yeux levés deviendra le grand modèle des saintes extatiques.

L'ambiguïté des extases visionnaires de la Madeleine ghelderodienne, assimilées à de vulgaires accès de démence par les autres protagonistes,

⁵¹ BRÉMOND (Henri), « Vers le pur amour », dans *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Éd. Bloud et Gay, 1929, V.3, pp. 378-385.

⁵² DELEND (Odile), « Modification des représentations de Marie-Madeleine après le Concile de Trente », dans MONTANDON (Alain), *Marie-Madeleine, image mythique dans la littérature et les arts*, op.cit., p. 120.

⁵³ ROWAN (Mary M.), « Problème et paradoxe : l'image de la Madeleine dans les écrits des grandes abbesses du XVII^e siècle », dans GIRAUD (Yves), *L'image de la Madeleine*, op.cit., pp. 197-205.

⁵⁴ GIRAUD (Yves), « Aperçus sur le thème de Marie-Madeleine à travers la poésie française du XVII^e siècle », dans *Recherches et Travaux*, hors série n°8, (*Visages de la Madeleine dans la littérature européenne (1500-1990)*, dossier dirigé par Jacques Chocheyras), 1990, p. 105.

⁵⁵ CORUM (Robert T.), « Littérature et propagande : la Madeleine de Desmarets de Saint-Sorlin », dans *Recherches et Travaux*, hors série n°8, op.cit., p. 122.

⁵⁶ DELEND (Odile), « Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images », dans DUPERRAY (Ève), *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, op.cit., p. 204.

⁵⁷ FINSON (Ludovic) (copie d'après CARAVAGE), *L'extase de sainte Madeleine*, avant 1578-1617, Marseille, Musée des Beaux-Arts.

doit sans doute beaucoup à la littérature mystique du Grand Siècle. Celle-ci souligne la place prépondérante de Madeleine dans l'entourage de Jésus, et la puissance d'un amour qui, sorti de son contexte culturel, n'est pas dépourvu d'une certaine ambivalence.

Mais Ghelderode superpose systématiquement sa Madeleine compatiente et sa Madeleine mystique lors de « crises de démence ». Une confusion qui réinscrit l'héroïne dans son époque : les obsessions de l'artiste belge rejoignent l'un des *topoi* du surréalisme, l'assimilation de la folie à une forme de voyance ⁵⁸.

Les œuvres de Michel de Ghelderode se détachent nettement du prolifique théâtre religieux de la première moitié du xx^e siècle, qui se limite le plus souvent à une pâle copie des textes médiévaux. L'analyse de ses Madeleine nous l'a amplement démontré : le dramaturge belge s'inscrit dans son époque et annonce déjà les mutations du personnage dans la littérature de l'après-guerre, en soulignant l'intellection de la sainte. Si l'influence du gnosticisme ou de Maurice Maeterlinck n'est pas à exclure, cette originalité s'explique surtout par son intérêt pour la littérature mystique et sa Madeleine extatique, qui rencontrent la fascination de Ghelderode pour la folie et son recours fréquent au rire, comme catalyseur de l'angoisse. Madeleine, démente aux yeux des autres personnages, incapables de percevoir la portée du destin christique, apparaît en réalité comme une visionnaire (que ne démentiraient pas les surréalistes) : elle traduit par son rire la nécessaire tragédie du Calvaire.

⁵⁸ CANONNE (Xavier), *Le surréalisme en Belgique : 1924-2000*, Anvers, Fonds Mercator, 2006.