

Le drame tragique entre grotesque et profane dans Barrabas de Michel de Ghelderode

Khelfaoui benaoumeur

(doctorant universite ibn badis mostaganem)

Maitre assistant a (université kasdi merbah ouargla (algérie)

Dr,sari mohamed latifa

(maître de conference a

Université abou bekr belkaid tlemcen (algérie)

Abstract :

The present article handles, in the form of exploration, grotesque processes in the particular universe of the theater. For this study, we chose to concern the analysis the room (part, play) Barrabas de Michel de Ghelderode who is one of the biggest Belgian playwrights of the XXth century and whose world aura in the dramaturgic writing is indisputable. His (her,its) rich production holds(likes) the originality of its dramatic art which distinguishes him(it) from all the types(chaps) of theater known in France at that time.

Although joining the theater of cruelty, the room(part,play) Barrabas is characterized by a black humor (scene(stage) of farce parodying the torture of the ordeal(Calvary) imposed on the crucified Christ) and stuffed by grotesque one omnipresent (festive scenes(stages) in the square in parallel in the scene(stage) of the crucifixion, the laughter and the grotesque body, the vocabulary of the obscenities and the swearwords). An in-depth reconfiguration of the dramatic composition characterized by the métathéâtre and the grotesque, that is the coeducation(mixing) of registers: the sacred and the layman, the sublime and grotesque, autoreferentiality and ironic distance, even the theater in the theater, according to Antonine Artaud the theater and its double(copy).

The general hypothesis that we settled is that a very strong omnipresence of the grotesque element, illustrated by the humor black, forms the esthetics of the room through several theatrical processes and metatheatres. Three parts make up our work to try to validate our general hypothesis. First of all, a summary of the room will detail its main moments-keys. His dramatic structure and his characters are analyzed and listed in the second part. The most relevant various allusive processes in the grotesque esthetics, which are transposed into the structure of the work, establish the third part.

Keywords: grotesque, tragic, funny, sacred / profane, poignant / grotesque.

Résumé :

Le présent article traite, sous forme d'exploration, des procédés carnavalesques dans l'univers particulier du théâtre. Pour cette étude, nous avons choisi de porter l'analyse sur la pièce Barrabas de Michel de Ghelderode qui est l'un des plus grands dramaturges belges du XXème siècle et dont l'aura mondiale dans l'écriture dramaturgique est incontestable. Sa riche production tient à l'originalité de sa dramaturgie qui le distingue de tous les types de théâtre connus en France à cette époque.

Bien que s'inscrivant dans le théâtre de cruauté, la pièce Barrabas est caractérisée par un humour noir (scène de bouffonnerie parodiant le supplice du calvaire infligé au Christ crucifié) et truffée par un carnavalesque omniprésent (des scènes de fête dans la place publique en parallèle à la scène de la crucifixion, le rire et le corps grotesque, le vocabulaire des obscénités et des jurons,...). Une reconfiguration en profondeur de la composition dramatique caractérisée par le métathéâtre et le carnavalesque, c'est-à-dire la mixité des registres : le sacré et le profane, le sublime et le grotesque, autoréférentialité et distance ironique, voire le théâtre dans le théâtre, selon Antonin Artaud Le théâtre et son double...

L'hypothèse générale que nous nous sommes posée est qu'une très forte omniprésence de l'élément carnavalesque, illustré par l'humour noire, forme l'esthétique de la pièce à travers plusieurs procédés théâtraux et métathéâtraux. Trois parties composent notre travail afin de tenter de valider

notre hypothèse générale. En premier lieu, un résumé de la pièce détaillera ses principaux moments-clés. Sa structure dramatique et ses personnages sont analysés et répertoriés dans la seconde partie. Les différents procédés les plus pertinents allusifs à l'esthétique carnavalesque, qui sont transposés dans la structure de l'œuvre, constituent la troisième partie.

MOTS-CLES : Carnavalesque, tragique, comique, sacré/profane, pathétique/grotesque.

ملخص المقال :

تتناول هذه المقالة شكل من الاستكشاف وعمليات الكرنفال في عالم خاص من المسرح. ففي خضم هذه الدراسة اخترنا التعامل معها لأنها تعكس أعظم المسرحيين البلجيكيين من القرن العشرين متجسدا في التركيز على التحليل على اللعب كونها هالة العالم في الكتابة الدرامية ذات الإنتاج الغني بسبب أصالته الدرامية التي لها ما يميزها عن جميع أنواع المسرح المعروف في فرنسا آنذاك..

ينعكس ذلك في مسرح القسوة ويميزه ففي غرفة من الفكاهة السوداء (مرحلة الغباء السخرية عذاب الجمجمة التي لحقت المسيح المصلوب) ويتخلله الكرنفال في كل مكان (الكواليس كما في مكان عام بالتوازي مع مشهد الصلب، والضحك والجسم بشع، مفردات نابية والشتائم...). كما نشهد إعادة تشكيل شامل درامي يعكس تكوين الكرنفال، وهذا يعني مزيج من تداخلات المقدس والمدنس، سامية وبشع، الذاتي المرجعية والمسافة السخرية أو حتى في المسرح المسرح، وفقا لمسرح أرتو أنطونين

في الفرضية العامة نتساءل هل بانتشار عنصر قوي جدا للكرنفال إذ ينجلي من خلال من الفكاهة الحادة، وجماليات الغرفة من خلال العديد من العمليات مسرحية، وقد تمت هيكلة عملنا في ثلاثة أجزاء تشكل في محاولة لتأكيد الفرضية العامة لدينا. بداية الملخص الرئيسي سيفصل في لحظات الرئيسية بتحليل بنيتها الدرامية والشخصيات وبنائها السردي في الجزء الثاني. كما عرجنا على الأساليب الأكثر صلة بجمالية العرض المهرجاني، والتي تم التعرض لها في خضم العمل كمون ثالث.

الكلمات المفتاحية: كرنفال، المأساوي، فكاهي، المقدس / المدنس، رثاء / بشع.

Introduction

Dans le théâtre produit immédiatement après la première Guerre mondiale, laquelle avait sans doute changé la manière dont le drame tragique était présenté, l'art de la comédie écrite fut porté à un niveau proche de la perfection (et le succès commercial). Deux genres du théâtre ont cependant caractérisé, tout aussi, cette période. Il s'agit du théâtre fantastique et du théâtre de la cruauté.

Le premier qui combine réalité et imaginaire, se base sur l'existence de forces obscures et surnaturelles capables de bouleverser le quotidien et qui se manifeste dans un choix très proche de thèmes et de personnages. Ce fantastique est marqué par la mort, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par la mort, la disparition ou la damnation du héros. Pierre-Georges Castex explique dans son essai :

« Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs »¹

Quant au théâtre de la cruauté, même s'il n'est pas si aisé de le définir en quelques lignes, nous pouvons néanmoins dire qu'à partir de l'œuvre « Le Théâtre et Son Double » d'Antonin Artaud, la théorie du théâtre de la cruauté est à la base d'une grande partie du théâtre moderne :

«Un tel théâtre excède les limites de tout théâtre. Il rêve de devenir expérience vitale, épreuve initiatique d'où le spectateur sortirait métamorphosé et, d'une certaine manière, purifié à l'instar du fidèle qui participe aux sacrifices prescrits par sa religion. C'est le thème de la « curation cruelle » dans la terminologie artaudienne. »ⁱⁱ

Parmi les dramaturges qui ont marqué ces deux genres du théâtre - cités ci-haut -, Michel de Ghelderode, l'auteur dramatique belge, mais qui a cependant écrit ses pièces en français, dont l'aura mondiale dans l'écriture dramaturgique est incontestable, demeure l'un des plus grands dramaturges belges du XX^{ème} siècle qui marqua, de par ses multiples œuvres, son époque. Hervé Cnudde rapporte dans son article intitulé Rêver la Mort avec Michel de Ghelderode cette citation de Jean Cocteau : « Ghelderode, c'est le diamant qui ferme le collier des poètes »ⁱⁱⁱ.

Son théâtre étale sur scène le surnaturel et la mort qui éclatent en images hallucinantes. En effet, son angoisse devant la dérision humaine annonce la violence de l'interrogation métaphysique au cœur du nouveau théâtre. Pour construire son « mystère » pseudomédiéval, l'auteur - qui a perdu la foi au dogme, mais demeure attaché aux liturgies et rituels - va demander ses principaux éléments aux évangiles chrétiens. Ce théâtre, le sien, qui s'est inspiré du folklore carnavalesque de son pays natal, les Flandres, en mettant volontiers en scène des sujets historiques ou religieux, s'est caractérisé par l'esthétique expressionniste de ses pièces, qui revêtent souvent le caractère des farces macabres tragicomiques baignant dans un carnavalesque délirant, comme le cas de la pièce objet de cette communication.

1. Synopsis de l'œuvre :

Cette œuvre « Barabbas » est l'une des plus controversée, car elle marqua un tournant dans le théâtre de l'auteur, de par sa couleur biblique où la passion du Christ est désacralisée. Barabbas, celui que les Écritures de l'Évangile traite de bandit, de sédition et de hors la loi va se métamorphoser sous nos yeux, de l'insoumis qu'il est au premier acte de la pièce, il devient à la fin de celle-ci, une conscience qui aspire à l'inversion de l'ordre subi. Dix huit personnages vont se relayer sur scène afin de nous dresser un univers crépusculaire, où le bien est voulu mais le mal est permanent. Une vision nouvelle de la passion s'érige devant nous. Barabbas reprend en charge le mal pour son propre compte et revendique un nouveau désordre. Le pathétique (sublime) et le grotesque procéderaient par entrelacement dans la structure dramatique de la pièce caractérisée par une analogie dichotomique entre le sacré et le profane. Ces deux modes d'expression se présentent parfois en même temps, comme si l'un est en l'autre ou l'un provoquant l'autre.

2. Structure dramatique et personnages de la pièce :

2.1- La pièce par actes :

2.1.1- Acte premier :

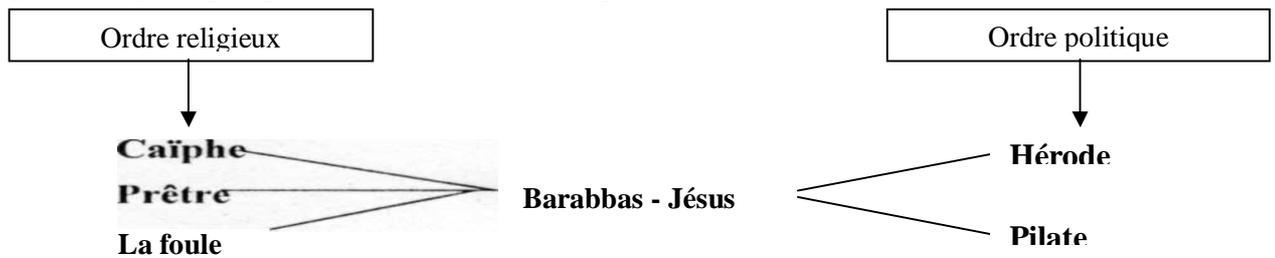
* L'analyse scénique de ce premier acte montre une confrontation entre deux univers : l'univers carcéral et l'univers extérieur.

- A. Conflit interne Barabbas- larrons dans la première scène où il y'a discussion des exploits de chacun. Barabbas impose sa notoriété.
- B. Conflit interne-externe dans la deuxième scène, Barabbas se querelle avec ses sbires Tension puis apaisement le chef de prison offre à Barabbas une amphore de vin.
- C. Conflit interne dans la troisième scène Chants et danse des détenus. Barabbas blâme les larrons sur leur impuissance

D. Conflit interne-externe dans la quatrième scène : Barabbas injurie Judas : entre Barrabas et Jésus la tension est extrême Les larrons s'interposent puis c'est de nouveau l'apaisement. Alternances des conflits sous deux formes : intérieurs et intérieurs- extérieurs

2.1.2- Acte deuxième :

L'analyse scénique montre dans ce deuxième acte les forces agissantes : autorité religieuse et politique qui entrent dans un conflit pour décider du sort de Jésus.



L'autorité religieuse veut condamner à tout prix Jésus même en bafouant la loi. Hérode et Pilate se doutent du stratagème des prêtres mais abdiquent sous la pression de la foule. L'équilibre est rompu: le camp religieux soutenu par la foule condamne Jésus au supplice et libère Barabbas.

Selon Aristote

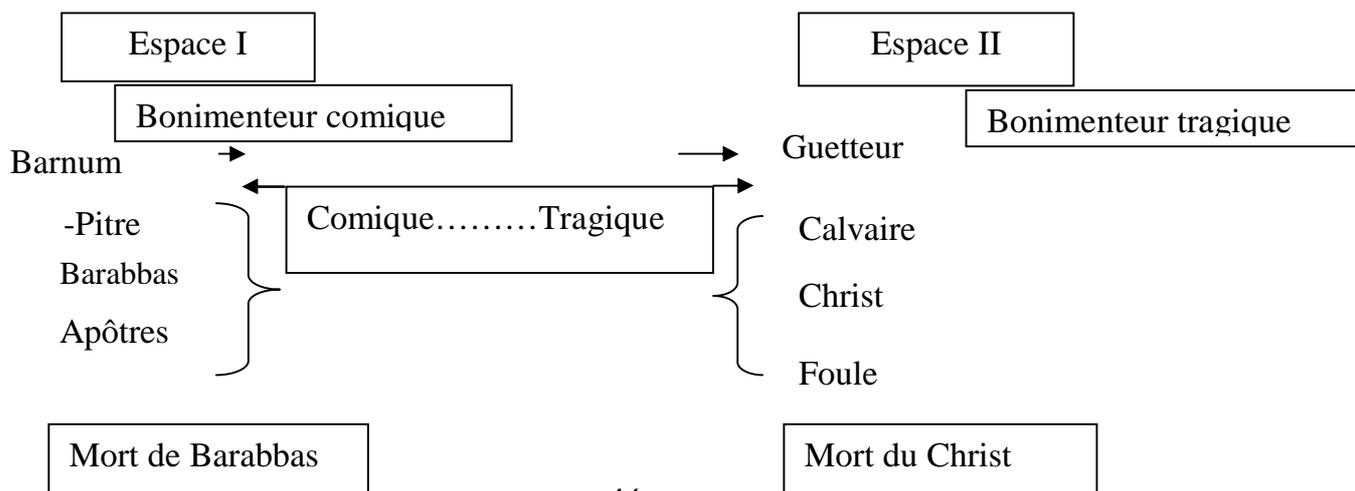
« L'œuvre dramatique a les avantages de la densité et de la concision, et elle fait saisir d'un seul coup d'œil la totalité et la cohérence d'une aventure humaine »^{iv}

2.1.3- Acte Troisième:

L'analyse scénique montre dans cet acte la plus longue didascalie qui ouvre l'acte III c'est l'atmosphère d'une foire. Dans une analogie dichotomique, le guetteur, commentateur du calvaire tragique, le Barnum et le pitre vont faire leur apparition en tant que présentateurs d'une scène comique parodiant la crucifixion du Christ.

Dans cet acte les scènes se succèdent à un rythme rapide. Deux moments importants illustrent la structure dramatique de ce troisième et dernier acte qui va conduire à un dénouement tragique de la pièce.

2.2- Répartition des espaces de la scène et des événements de l'acte III



2.3- Tensions dramatiques

2.3.1- Premier moment: Dans cet acte, onze personnages vont se relayer sur scène pour se donner la réplique. Apparition de nouveaux personnages-métaphores du théâtre. D'abord le guetteur : véritable messenger du Calvaire du Christ, va donner à l'atmosphère une tension dramatique extrême. L'évolution des autres personnages est sujette à l'agonie du supplicié, les apôtres sont traqués, Madeleine les accable. Elle vient redire et éprouver devant eux la souffrance puis l'agonie de son seigneur bien aimé Jésus.

2.3.2- Deuxième moment: L'apparition du duo barnum-Pitre dès le début de l'acte III engage la pièce dans un tragicomique grinçant. Rituel pathétique du guetteur et les rires sarcastiques vont s'entremêler faisant planer un grotesque délirant. Le duo Barnum-Pitre invite Barabbas à monter un spectacle de foire parodiant ainsi le calvaire qui se déroule de l'autre côté de l'espace scénique. Le premier parallélisme dérisoire entre la crucifixion et le spectacle carnavalesque de bouffonnerie, va maintenir la pièce sous une pression tragicomique. Le second parallélisme entre l'expiration du Christ et l'assassinat de Barabbas, va clore la pièce.

3. L'élément carnavalesque

3.1- L'esthétique carnavalesque

Si le carnavalesque s'abreuve de la métaphore du carnaval pour se définir comme une perception du monde, une sensibilité que l'on trouve dans des genres littéraires variés. Le mélange du sérieux et du comique, du sublime et du vulgaire des tons et des styles représentent la caractéristique la plus pertinente qui s'éloigne ainsi de la tradition classique.

Cependant le carnaval est une fête particulière qui n'est pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète mais provisoire de la vie. Sa propriété est de mettre aussi à l'épreuve par le vécu et le ludique les conflits sociaux. Le carnaval a connu son apogée au Moyen Age et sous la Renaissance. Au temps de la République Romaine, qui est le contexte historique même de notre pièce, on retrouve les mêmes expressions dans les fêtes agraires des Saturnales où l'ordre hiérarchique des hommes et logique des choses est inversé de façon parodique et provisoire. Les romains avaient une liberté absolue de mascarade qui durait sept jours ; du 17 au 23 Décembre. Période pendant laquelle les esclaves revêtaient la robe pourpre et la toge blanche : insignes des hommes libres. Ils jouaient le rôle des maîtres et ceux-ci les servaient à leur place. Nous sommes donc en pleine période de carnaval.

Afin de percevoir le souffle carnavalesque qui vivifie le corps scénique et le corps des dialogues de notre corpus qui abonde d'éléments rituels et carnavalesques rappelant le carnaval, nous étudierons la transposition des formes rituelles et carnavalesques qui se présente sous trois aspects formels : la mise en évidence de l'élément rituel et spectaculaire, le système des personnages et les formes langagières employées dans le corps des dialogues, donc trois rubriques principales respectives : l'esthétique carnavalesque, l'inversion carnavalesque et l'hybridité carnavalesque.

3.1.1- Le motif du masque:

Selon Bakhtine :

« C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque. (...) Le masque arraché à l'unité de la vision populaire et carnavalesque qui s'appauvrit et acquiert de nombreuses significations; il trompe, il dissimule et cèle»^v

L'apparition de ce motif commence dès le troisième acte souligné par les didascalies de la page 96 où les apôtres sont masqués et à la page 100 où Pierre arrache son masque. D'autre part, ce motif est souligné dans le corps des textes où Madeleine vilipende les apôtres. Le

masque communique donc l'incertitude mais aussi les changements subis, imprévisibles et aussi impossibles à supporter par les apôtres, compagnons de Jésus.

3.1.2- La fête:

«La fête théâtralise les antagonismes, les inverse sans jamais les abolir.»^{vi}

La fête est soulignée dès le premier acte où elle devient le dernier recours auquel se tournent les trois condamnés, Jésus, Barabbas et les deux larrons dans l'attente de leur condamnation à mort. Le vin va symboliser l'image dominante de cette fête, dès le premier acte de la pièce. Barabbas, après un jeu de prière et simulacres remarquables dans son entretien avec le chef gardien de la prison, va obtenir de ce dernier une amphore de vin. Barabbas et ses compagnons-larrons triomphent momentanément sur la mort et lui font un pied de nez. Le «boire» va remplir dans le corpus de l'œuvre très souvent des fonctions de couronnement, il va affranchir les détenus de leur peur, et de leur remords. C'est une vérité libre et sans peur qui les sortira de l'état de léthargie auquel ils étaient soumis dès l'entame du premier acte. Relayé par le chant qui va représenter une autre forme de liberté. Les trois compagnons de geôle entament un jeu de procession, parodiant le baptême de l'église et les prières liturgiques du culte. Il s'ensuit un effet dialogique du sacré et du profane, conséquence du travestissement des chants qu'ils entonnent à la page 45 :

« Meilleur que la source jaillie dans le désert brûlant
Meilleur que la rose matinale
Meilleur que la pluie sur la terre aride
Meilleur que la musique des symboles et des sistres»

Les images de fête populaire renforcent cette esthétique carnavalesque, de par les formes d'expression du chant, du boire, du manger et de la danse. La fête symbolise, dans cette pièce, le lieu de toutes les transgressions possibles tant verbales que corporelles permettant aux personnages de s'affranchir du carcan des incertitudes.

3.1.3- L'image de la place publique:

L'espace scénique décrit par la didascalie qui ouvre l'acte III

« C'est l'atmosphère d'une foire [...] on se trouve dans un bas fond de Jérusalem [...] on entendra presque sans cesse une rumeur de foule [...] des gens passeront [...] une petite entrée de la baraque fournie avec estrades panneaux colorés, lanterne rouge et cloche fêlée. » (p.93)

Elle nous donne un aperçu sur l'atmosphère qui règne sur cette place publique, débats en tout genre, foires, disputes, situations comiques et dramatiques, qui vont s'y dérouler. Les commentaires du guetteur sur le Calvaire du Christ vont se superposer sur ceux du bonimenteur invitant la foule à son spectacle comique.

Dans cette partie de la pièce. Le sacré comme le profane vont acquérir des droits égaux. Alternant de part et d'autre leur intervention sur scène Ils participent en chœur dans le ton verbal produit. Le Barnum, bonimenteur de foire invite à la joie, c'est le présage du rire du délasserment de la foule. La réclame élogieuse de son spectacle appartient au registre laudateur du vocabulaire de la place publique. A l'opposé de la voix du guetteur « Conteur de la mort » commentant la tragédie qui se déroule de l'autre côté du mur tel un messenger, il tient informé en permanence les personnages-public superposant ainsi son univers raconté sur celui de la fable.

« Entrez - Entrez. Venez voir mon spectacle » (p.92)

« [...] la parade va commencer approchez » (p.94)

« C'est le combat de dieu contre la mort... » (p.114)

3.1.4- Le travestissement :

C'est une forme carnavalesque représentative du rabaissement et du découronnement. Elle est illustrée à la page 73 où Hérode faussement ingénu répond à Pilate sur l'accoutrement qu'il a mis au Christ dans son transfert à la prison.

« Quoi ? Ce qu'Hérode envoya à Pilate? Le Galiléen, je pensais que ce personnage Funambulesque allait le divertir ? Quel sort lui réserver ? Sinon l'habiller de la robe des fous c'est dans ce costume que je te l'ai envoyé.» (p.73)

Le travestissement du Christ est amplifié lors de sa présentation devant la foule et que la didascalie décrit.

« A ce moment est ramené le Christ [...] hideusement couronné d'épines, le roseau entre ses mains ligotés...» (p.86)

L'obscénité est un trait qui se manifeste dans le déguisement, elle est essentielle dans l'activité carnavalesque. Ce que souligne Hérode en apostrophant Pilate à propos du Christ sur l'accoutrement du travestissement du Christ.

« [...] Il est vraiment royal il a reçu en outrages ce que les vrais rois reçoivent en flatteries»(p.86)

Le carnaval est un moment de rupture avec la continuité de la cohérence de la vie ordinaire. Cette dernière va se régénérer en renversant les «interdits», le découronnement et le travestissement du Christ en est un.

3.2- L'inversion carnavalesque

«Le monde à l'envers» l'essence même du carnaval ; le thème de la pièce repose essentiellement sur cette inversion dans les rapports qui unissent les personnages. Le carnavalesque est plus marqué notamment par la logique des choses à l'envers illustré par les permutations constantes du haut et du bas, par les rabaissements, les profanations et par les formes les plus diverses du parodique et du travestissement. Ce monde second s'édifie comme une parodie du vrai monde.

3.2.1- Intronisation - Détronisation

Le monde où se déroule les événements de la pièce, ressemble à ce «Monde à l'envers» qui s'installe pendant le carnaval et qui est son essence. L'ordre logique des choses est inversé. Barabbas le brigand, le meurtrier est libéré tandis que Jésus l'innocent « Le roi des juifs» est condamné au supplice.

« Je suis le roi des assassins et l'on me réhabilite, l'autre est le roi des juifs, on l'exécute. C'est comique.»(p.109)

L'intronisation bouffonne suivie de la destitution du roi est le principal acte carnavalesque dans le monde du carnaval, c'est aussi l'image du roi éphémère qui incarne la philosophie du carnaval et qui le distingue des autres fêtes. Dans l'acte I Barabbas et Jésus sont présentés à la foule par le chef des prêtres Caïphe. Cette dernière va décider comme l'exige la coutume juive, du sort de chacun. L'un des deux prisonniers va être libéré, l'autre condamné. Dressant une véritable plaidoirie pour Barabbas, Caïphe va conditionner la foule sur son choix.

«[...] Ô peuple, vois tu ces larmes de repentir?... Quoi? Toi, Barabbas, un misérable? Au contraire nous te plaignons de te voir en compagnie de ce Galiléen, dont les forfaits sont inégalables...» (p.84)

Il poursuit en s'apitoyant sur le sort du meurtrier.

« C'est un bon patriote. Jamais il ne se révolta contre les prêtres. Jamais il n'insulta les choses saintes, jamais il ne s'en prit à l'Éternel .11 est brutal dans sa force ; il est bon dans son âme...» (p.85)

Contrairement à Barabbas, de véritables diatribes sont distillées à l'encontre du Christ.

« [...] Il nous faut écraser la couleuvre sous la pierre qui la cache. Il nous faut sacrifier la brebis galeuse qui contamine le troupeau. Il nous faut frapper le renégat de ses ancêtres, de sa notion, de son dieu. Celui dont le nom dérisoire salit vos bouches.» (p.79)

La foule décide de libérer le meurtrier Barabbas et de crucifier Jésus. Ironie du sort, l'assassin est réhabilité, et le juste est châtié. Le réhabilité va faire l'apologie du crime en s'adressant à son dieu.

« Éternel [...] je suis libre. On a libéré le crime, il y'a une justice oui, celle que les criminels rendront [...] vive le meurtre.» (p.90)

Dans l'acte III de la pièce, c'est la carnalisation politique et existentielle qui est soulignée dans la conduite des personnages. Barabbas va tenter de conduire une révolte des gueux en s'intronisant comme leur chef, car sa libération est vécue comme un couronnement du meurtre.

« Donnez-moi un poignard, camarades. Je suis un honnête homme, un bon citoyen. Les prêtres l'on dit, et vous savez qu'ils ne mentent jamais [...] je vais devenir juge ou sénateur. Avec ma renommée, ce sera chose facile. Quel avenir! Quelle fortune! Je ferai de la politique, de la morale, des réformes, des lois» (p.91)

Cette apologie du crime va se poursuivre avec l'auto-intronisation de Barabbas, du fait de sa connivence avec l'autorité politique et religieuse dans la condamnation de Jésus et de sa réhabilitation. Il va aspirer à son couronnement en s'adressant aux gueux en s'autoproclamant roi.

«Camarades! Un temps nouveau commence c'est l'avènement des gueux. Tout est renversé. Je suis votre roi [...] pas comme l'autre qu'on va crucifier, mais un roi redoutable, avec des troupes, des armes, ami des grands, protégé des juges. C'est le paradis retrouvé. Tout va changer, le crime sera légal. Les malfaiteurs seront des justes. Et c'est moi Barabbas qui chamboulerai l'univers.» (p.91)

La décision est sans appel. Le couronnement de Barabbas est proclamé par la foule. L'envers du monde est érigé. A la genèse du désordre va succéder l'avènement du profane sur le sacré, qui est scellé. Cette orientation vers les bas est expliquée par Bakhtine comme suit:

« L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes carnavalesques. Tel est le mouvement qui marque ces formes [...] tous les attributs royaux sont renversés, intervertis [...] l'accent y est mis sur l'ascension que sur la chute.»^{vii}

3.2.2- La figure du bouffon

L'apparition du pitre dans l'acte III est la forme carnavalesque la plus pertinente de la pièce. Ce dernier, comme le carnaval se situe à la frontière de la vie et de l'art, à l'intersection de deux espaces configurés dans l'acte III sur scène. Celui du vécu et du jeu théâtral. Sa défroque comique et sa position excentrique dans le système des personnages va lui conférer,

non-conformité, indiscipline et transgression de toutes les actions qu'il entreprend dans ses relations avec les protagonistes du troisième acte. La liberté d'aller au-delà des normes tracées et des interdits. Son rire sarcastique va exprimer tout haut ce que les autres personnages pensent tout bas. Il va apparaître comme celui qui sème sans le vouloir désordre et confusion. Roi de l'inversion carnavalesque, il va se permettre la permutation de l'ordre des choses. D'abord parodiant chacun des actes du cérémonial sérieux celui du Calvaire du Christ déclenchant le rire dans une atmosphère tragique. Ses maladresses et ses provocations incitent l'ire des autres protagonistes qu'ils provoquent.

Les trois répliques qu'il adressa dans un rire sarcastique à Barabbas, aux apôtres et à Madeleine. Ce rire grêle qui l'accompagnera jusqu'à la fin de la pièce. Son ambivalence carnavalesque qui fait de lui ce personnage qui habite aussi bien l'espace de la vie réelle que celui du monde imaginaire. En tuant Barabbas il incarne à la fois le personnage possédant le plus de contours réels et qui va survivre sur le dos du héros et roi des gueux. Barabbas reste le personnage de l'illusion mimétique et le pitre conforte l'envers du monde du carnavalesque dans sa hiérarchie où il est l'agent de liaison entre le réalisme de la fable et l'illusion théâtrale. Bakhtine caractérise les attributs du bouffon comme suit :

«[...] chez le bouffon, tous les attributs royaux sont renversés , intervertis, le haut mis à la place du bas, le bouffon est le roi du monde à l'envers...»^{viii}

3.2.3- prolifération des doubles et le double parodique

Les procédés carnavalesques sont multiples ; on les retrouve dans le système des personnages de la fable, obéissant à un contraste, celui de l'ambivalence carnavalesque. Cette présence de double illustre et renforce la dynamique des contradictions.

-La paire Barabbas - Jésus: Elle représente la figure la plus significative de ces doubles.

En opposition, le Christ est décrit comme un homme dépourvu de force.

La didascalie de la page 56 le caricature comme une statue de la douleur. Barabbas est bruyant et bavard contrairement au Christ qui est silencieux et absent.

-La paire Barnum - Pitre : animateurs de spectacle de foire: L'un bonimenteur, l'autre clown du spectacle de foire.

-Le couple Judas - Yochabeth : tous les deux, représentent la cupidité et la roublardise. Judas a trahi Jésus pour trente deniers, quant à Yochabeth : elle est possessive et matérialiste.

Le double parodique nous amène à parler de la parodie selon M.Bakhtine;

« Dans l'antiquité, la parodie était inhérente à la perception carnavalesque du monde. Elle créait un double détronisant qui n'était rien d'autre que le «monde à l'envers». De là son ambivalence»¹

Ce double parodique fonctionne comme destruction de l'ensemble ancien. Dans le troisième acte, l'espace scénique est divisé en deux parties par un mur ruiné. La partie où évoluent les protagonistes. C'est la contrepartie ironico-comique du Calvaire qui est constituée par la répétition du trio: Pitre - Barnum – Barabbas. La partie tragique du Calvaire et ses événements est rapportée par le guetteur dans un Cérémonial pathétique. Spectacle d'une part tragique doublé par un autre plus comique. Selon Bakhtine :

¹ M. Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op.cit., p.175

« Si la parodie est déjà en soi un geste transgressif- car elle s'attaque par l'humour, le jeu ou la satire à des textes consacrés. Cette transgression est double lorsque ces textes sont de plus sacrés.»^{ix}

L'ambivalence des discours qui imprègnent l'espace sacré, celui du calvaire et l'espace théâtral, celui de la parodie : désigne l'effet dialogique de deux mondes en collision : celui des images carnavalesques qui évoquent les dualités mort et vie, négation et affirmation, le tragique et le comique.

3.3- L'hybridité carnavalesque

La dynamique structurelle de la pièce repose sur l'interaction des registres opposés: le populaire et le savant, le sérieux et le comique, le profane et le sacré. Ainsi une structure carnavalesque en débouchera. Le carnaval, comme nous l'avons vu, obéit à une logique paradoxale qui confond le tragique et le comique, le sublime et le grotesque. L'ambivalence de ces discours selon Bakhtine:

« Jurons, dialectes, vernaculaires, vocabulaire obscène jouxtent avec le haut latin de la classe officielle et érudite, créant une multitude de voix.»^x

Le langage carnavalesque est donc un langage prolifique qui crée des sens, eux-mêmes créant d'autres sens. Ce langage ambivalent est un langage transgressif. Les formes de langage du corpus sont l'illustration de styles hauts et bas, de tons sérieux et comiques. En se basant sur cette distinction dichotomique nous tenterons d'analyser les formes du discours découlant du corpus.

3.3.1- Le vocabulaire des obscénités et des Jurons

Deuxième forme de langage dont abonde le texte théâtral d'où émergent l'ambivalence des paroles. Dans le flot d'individualisation de la louange-injure, les frontières s'affaiblissent entre les personnages et les choses. Ils deviennent tous protagonistes du drame carnavalesque. Plusieurs passages réunissent des figures à double ton où louanges et injures s'entrelacent pour saisir cette image carnavalesque qui couronne et détrône à la fois. Le passage de la page 90 mérite d'être reproduit intégralement car il illustre vraiment l'image contradictoire de la louange - injure: Barabbas s'engage dans un soliloque après sa libération dont il ne comprend pas l'aboutissement :

« Eternel...éternel... donne moi une lueur d'intelligence pour comprendre ce qu'ont fait ces prêtres. Eternel, 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? Pas un Barabbas ! Ils m'ont enlevé mes chaînes mais non les crocs et ma bave. Non mon bras noueux, non mon cœur de bandit, non mon sang violent. Et ils se savent éternel, toi que j'insulterai chaque jour, donne moi de la force, du courage, de la méchanceté. Oh toi dont nous ne reconnaissons que la foudroyante colère et l'inassouvable soif de vindicte (il se relève). Je suis libre. On libère le crime. Il y'a une justice, oui !

Celle que les criminels rendent ! La justice, c'est Barabbas qui la rendra. Vive le meurtre» (p.90)

Dans Semiotike, J.Kristeva décrit le langage ambivalent comme transgressif.

« Le seul discours dans le quel la logique poétique se réalise intégralement serait celle du carnaval. Il transgresse les règles du code linguistique de même que celle de la morale sociale en adoptant une logique de rêve... »^{xi}

Ce langage colporté par les dialogues des personnages passe du registre soutenu au langage injurieux, genre verbal qui est incontournable dans la culture carnavalesque. Les insultes foisonnent dans les échanges et s'insèrent dans l'action dramatique des personnages qui deviennent amnésiques de leurs situations. Barabbas traitant de chiens galeux ces geôliers à la page 37 Judas et Yochabeth échangent des jurons à chaque rencontre « Petit juif mesquin » (p.37) Ou « Ordure, fils de truie » (p.63)

Hérode traite le peuple des bas fonds de Jérusalem de racaille « Je suis mêlé à la racaille... » (p.72)

Caïphe ridiculise Hérode et le compare à une danseuse « Tu es une danseuse, un gourmet, un gros malade ... » (p.76)

Barabbas rétorque au prêtre qui l'amadoue « Tête de porc » (p.51)

Barabbas écœuré par la trahison de Judas « Arrière mouche à merde » (p.105)

Les Jurons sont nombreux /Dieu cruel - Dieu sanguinaire - femmes vipères - chacals vautours - oiseaux de nuit - volaille de diable crapules - sépulcres blanches - vermines - chiourmes

Ces bas registres qui sont nombreux montrent leur visée utopique et subversive par rapport à la langue «propre» littéraire.

« L'injure est le revers de l'éloge, le vocabulaire de la place publique en fête, injurie en louant et loue en injuriant. C'est un Janus* à double visage, ces mots sont adressés à un objet bi corporel qui meurt et naît à la fois au passé qui met l'avenir au monde [...] L'une est toujours prête à se transformer en l' autre »^{xii}

3.3.2- Le rire et le corps grotesque

Aristote dans « Poétique » précisait que : « Seul parmi les êtres vivants, l'homme sait rire »^{xiii}

La pièce est truffée de farces, de simulacre, de pastiche, d'inversion de rôle et de parodies qui vont déclencher le rire, celui ci prend plusieurs aspects dans la pièce: Rire sarcastique, rire frôlant l'humour et rire grêle, rire dénigrant et railleur profondément enfoui sous le rire déchaîné.

« Le rire carnavalesque est d'abord un rire en général, puis c'est un rire universel - il atteint toute chose et toutes gens [...] enfin ce rire est ambivalent ; il est joyeux, débordant d'allégresse mais en même temps, il nie et affirme, ensevelit et ressuscite à la fois »²

A la page 45 Barabbas élève l'amphore et verse du vin dans la bouche béante des larrons agenouillés, imitant par cette posture l'absolution dans le culte de l'église. Situation loufoque qui va se prolonger par des chants des prières liturgiques, travestis dans leur contenu, louant le vin.

² M..Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.20

« Meilleur que la source jaillie dans le désert ! Meilleur que la rose matinale ! Meilleur que la pluie sur la terre aride ! Meilleur que la musique des symboles et des sistres ! Meilleur que le printemps cousu d'abeilles et que la danse des étoiles ! (p.45)

Cette «liturgie des ivrognes» va se poursuivre, puis est interrompue par Barabbas qui ajoute un brin d'ironie à la situation burlesque qui s'en est suivi. « Suffit ! Vous parlez comme les prophètes dans les livres saints » (p.45)

Ce rire est dirigé contre ce qui est supérieur, il célèbre sa liturgie en tournant en dérision le sacré. Il rapproche les protagonistes dans leur geôle face à la mort c'est le rire collectif du carnavalesque .Barabbas rit avec ampleur. « Ah !... Ah vive Barabbas, je suis libre. Je fuis, je bondis, je cours [...] vous ne sentirez pas comme il est excellent de se sentir vivant Ah ! Ah ! Tant que vous n'aurez pas été condamné à mort » (p . 8 9)

C'est le rire de la fête, le rire qui libère Dans la didascalie suivante« Hérode et les prêtres ont ri de la comédie de Barabbas devant la foule » (p.90)

Ce rire ambivalent qui a une profonde valeur de conception du monde et sur lequel s'exprime « La vérité sur le monde dans son ensemble »³

C'est celui de l'autorité politique et religieuse, dans sa besogne d'hypocrisie, de fourberie, de coups fourrés et de complots ourdis sur le dos du peuple crédule de Jérusalem .Le rire sarcastique du pitre, c'est le rire du porte parole de la vérité universelle, celui du peuple où chacun est égal à l'autre, anonyme dans la multiplicité. Ce rire carnavalesque dont on saisit toute la démesure et l'audace, c'est un rire qui désacralise et démystifie la cérémonie du Calvaire dans l'acte III de la pièce. Le pitre, double parodique du Christ par son rire grêle, véhément fait basculer ce rituel religieux dans la farce grotesque.

« Le rire causé par le grotesque a en soi que du profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue. »⁴

Notre corpus regorge de résurgence sur l'animalité des protagonistes. Elle apparaît dès l'entame de l'acte I, p.35. La première didascalie le souligne créant le mystère : « Dans la cage bouge une ombre. Un rugissement, un homme s'est dressé et s'étire »

Une deuxième, précise qu'il marche lourdement .Barabbas s'exclame seul dans sa cage. « Laissez-moi dormir comme les bêtes... » (p.43)

Il incarne carrément le lion : « Laissez boire le lion » (p.44)

Le lion symbolise par sa force l'appétit, dévorant qu'il soit celui de la justice vindicative ou celui du sanguinaire. Se rapprochant des bêtes, Barabbas taquine le soldat qui le surveille.

« [...] je t'aime comme tout ce qui grouille dans la geôle, les rats, les cloportes, les aragnes ... » (p.40)

³ Ibid. p.21

⁴ C.Baudelaire, cité par Le Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis. Ed. Sociales, Paris, 1980, P.41

Entrant dans un soliloque violent et déshumanisant à la suite d'une altercation avec le chef de prison. [...] Je flaire votre odeur de fauve [...] Le fauve vous attend...» (p.40)

Plusieurs comparaisons sont redondantes et montrent cette animalité ou tour à tour les larrons sont des serpents, les gardes sont considérés comme des hiboux, les prêtres sont des porcs et des crocodiles Judas est vu par Barabbas comme un scorpion.

La didascalie de la page 61 décrit Yocabeth comme chienne flaireuse

L'émergence de cette animalité dans l'humain, ne représente pas toujours un signe de dégénérescence ou d'un mépris, c'est une façon probable de remettre l'homme à sa juste place ; en particulier quant à ses instincts et sa corporalité qui réfléchissent l'inadéquation à son désir.

C'est ce qui symbolise chez Bakhtine l'amplification de cette figure carnavalesque du grotesque

« Dans le grotesque il y'a fréquemment transformation de l'homme en animal et réciproquement. La bestialité de la nature humaine provoque une remise en question des idéaux traditionnelles de l'homme.»^{xiv}

Barabbas conseille aux larrons « [...] Rapprochez-vous des animaux mes frères des bêtes aux instincts absolus [...] » (p.45)

L'association sémantique des termes se rapportant à l'animalité des protagonistes pervertit les dialogues et leur donnent une teneur résolument grotesque. L'image du corps grotesque s'appuie aussi sur la peur cosmique. Cette peur de tout ce qui est incommensurablement grand et soulignée dans le corps des dialogues, en particulier celui du guetteur, tout au long du troisième acte et portant trait à la cérémonie du Calvaire « Quelles rames de ténèbres accourent des horizons [...] la ville git prostrée au fond d'un gouffre [...] la montagne en plaie [...] L'humanité qui râle et qu'on exécute... » (p.94)

Ce gigantisme va se poursuivre avec un chapelet d'espaces grandioses qui se fondent dans un tourbillon d'images angoissantes « Le ciel s'obscurcit, le soleil défaille... » (p.95)

C'est le chaos d'un monde qui vacille dans le néant « La terre voguera facilement dans l'infini [...] l'orage gonfle [...] le soleil gronde. La lune se lève blafarde [...] la montagne s'empourpre [...] une mer démontée [...] c'est la montagne qui hurle... » (p.95)

Paradoxalement à cette description de fin du monde. Le Pitre, le Barnum et Barabbas s'apprêtent à répéter une parodie de l'épisode du Christ et Barabbas dans l'acte II. Pour Bakhtine : « Cette peur cosmique et son exagération est anéantie par le rire »^{xv}

Entraînant ainsi un comique « Grinçant » qui paralyse ce mouvement perpétuel du renversement des perspectives dans le troisième acte provoquant une contradiction entre ce qu'on perçoit et ce qu'on imagine. « La vision carnavalesque englobe la concrétisation et l'abstraction intellectuelle. »^{xvi}

Ce rapprochement de l'image des personnages aux animaux renvoie au «réalisme sans illusion» de la perception carnavalesque du monde. Le grotesque va permettre l'engagement du corps dans les réalités non pas psychologiques mais pulsionnelles, revendicatives,

exigeantes et cruelles. Il touche donc aux limites corporelles et mentales, privilégie l'irrespect des conventions et accroît la possibilité de liberté et de jeu. La difformité bestiale suppose la référence à une forme qui est pervertie et qui remet en question l'ordre hiérarchique. C'est l'aspect transgressif qui permet cette liberté des pulsions abordant tous les interdits.

Conclusion

En conclusion, nous pensons qu'en proposant dans cette pièce, à travers le portrait et l'évolution du brigand Barabbas, une nouvelle vision de la couleur biblique où la passion du Christ est désacralisée, l'auteur a élaboré un théâtre expressionniste où se mêlent l'horrible et le bouffon, le sacré et le profane et le sublime et le grotesque. Un théâtre où l'action, qui est brève, se situe dans la nuit et baignant dans une humeur ténébreuse et paradoxalement tragicomique. Un théâtre dont le langage est violent, lyrique et en même temps trivial voire grossièrement vulgaire et parfois même obscène ! La mort y est toujours présente et où le sujet est souvent médiéval et mystique.

De cette violence, l'humour dévastateur et grinçant des surréalistes, humour noir dont Ghelderode participe à plein, n'est sans doute que la forme la plus exaspérée et la plus percutante. Commencé dans la dérision des choses, des êtres et des institutions, l'humour ghelderodien se retourne contre lui-même et rit de sa propre douleur. Là encore le constat d'absurdité totale, d'impuissance et d'obsession qu'il constitue annonce les formes les plus cruelles de l'humour noir où revient sans cesse buter la sensibilité contemporaine.

Le théâtre de Ghelderode surprend par la modernité des idées et des appels à des scènes sensuelles par la magie intérieure du drame, devient un miroir métathéâtral dans lequel le spectateur peut regarder ses angoisses, ses attentes, des images tragiques transfusées en images comiques, sublimes en grotesques, et principalement sacrées en profanes, créant un carnavalesque bouleversant. Tout au long de cette pièce, il est aisé de constater ce parallélisme explicite des deux spectacles qui se déroulent : Celui du calvaire tragique rapporté pathétiquement par le guetteur et celui du spectacle de bouffon présenté comiquement par le Barnum sur scène, sont significatifs. Le guetteur représenterait le théâtre et son origine sacrée. Celui du Barnum, le spectacle de foire, qui est le produit du carnavalesque.

Deux visions opposées du monde s'affrontent à travers deux ordres. L'un sacré dont les personnages bibliques sont frappés de dénégration. Lâcheté, trahison, fatalisme et reniement sont leurs propres attributs. Leur chef Jésus est une marionnette résignée à son sort, qui subit les pires atrocités sans broncher. L'autre ordre est profane. Le bien est voulu mais le mal est permanent. Celui d'un monde d'injustice où les personnages sont soumis à leur sort. Ils aspirent à l'avènement d'un monde inversé, celui de l'anarchie et du désordre où le meurtre devient loi et le gueux devient roi. Ces deux univers s'affrontent, s'opposent et se confrontent sur scène. L'expiration du Christ est vécue comme un rite sacrificiel, mode d'expression propre au carnaval, mais aussi comme une catharsis entraînant la purgation des personnages dans l'acte III. Le réel du calvaire va se fondre sur celui du carnavalesque. Le clown, personnage réel, mais provisoire concilie les deux mondes. Il se situe à la frontière de la vie et de l'art, à l'intersection de deux espaces: du vécu et du jeu théâtral.

En procédant à cette méthode méthathéâtrale caractérisée par l'esthétique carnavalesque, l'auteur, tout en revenant à la religion pour identifier la justice, les mœurs et la pureté lorsque sa société et ses semblables sont méprisables et injustes, met en dérision l'humanité qui, selon sa vision humoristique noire et macabre, n'a désormais plus de valeurs. « Depuis l'âge de seize ans, où la maladie le conduisit aux portes de la mort,(...) Michel de Ghelderode eut la camarade pour compagnie »^{xvii}

L'épithète qu'il aurait voulu voir figurer sur sa tombe et qu'il confia à un ami, mais qui par prudence, jamais n'y fut inscrite, nous révèle on ne peut plus clairement cette vision d'humour noir :

« Ci-git, cet auteur à l'existence dramatique Michel de Ghelderode

Seul de son espèce et dernier de son nom

N'imitiez pas son exemple et abstenez-vous de penser à lui dans vos prières

Du fond de l'infini il vous emmerde infiniment »^(P.57)

Références bibliographiques :

ⁱ Pierre-Georges Castex, Janvier 1994, Le Conte Fantastique en France, Éditions José Corti, p.57

ⁱⁱ Jean-Jacques Roubine, Février 2010, Introduction aux Grandes Théories du Théâtre, Éditions Armand Colin, p.155

ⁱⁱⁱ Hervé Cnudde, Décembre 2006, « Rêver la mort avec Michel de Ghelderode », La Revue Nouvelle, n°12, p.58

^{iv} ARISTOTE. La Poétique, trad. et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris: Seuil, 1980, p28

^v M. Bakhtine, L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age, Gallimard, 1982, p. 49

^{vi} M. Bakhtine La poétique de Dostoïevski, Éd. Seuil, 1998, p, 65

^{vii} M. Bakhtine. L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.368

^{viii} Ibid. p.370

^{ix} M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman Ed. Gallimard, 1987, p.72

^x M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.16

^{xi} Julia Kristeva, Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p.90

^{xii} M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.160

^{xiii} R. Dupont -Roc et J. Lallot, Aristote la Poétique, Seuil, 1980 p. 19.

^{xiv} M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.323

^{xv} Ibid. p.334

^{xvi} Ibid. p.337

^{xvii} Hervé Cnudde, « Rêver la mort avec Michel de Ghelderode », La Revue Nouvelle, n°12, Décembre 2006, p.58