ARCHIVES
DU
FUTUR

MAURICE MAETERLINCK

Le Miracle de saint Antoine

avec
le catalogue de la collection

ARCHIVES DU FUTUR

ÉDITIONS
LABOR

Maurice Maeterlinck

Le Miracle de saint Antoine

La collection

Archives du Futur

dirigée par Paul Emond et Marc Quaghebeur
est publiée sous la responsabilité des

Archives et Musée de la Littérature asbl

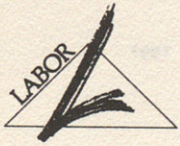
Bibliothèque royale Albert Ier
Boulevard de l'Empereur, 4
1000 Bruxelles

MAURICE
MAETERLINCK

Le Miracle de saint Antoine

avec
le catalogue de la collection

ARCHIVES DU FUTUR



Éditions Labor, Bruxelles

ISBN 2-8040-0631-X
D/1991/258/29
L 906333

Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique

Marc Quaghebeur, *Création et mémoire*

Maurice Maeterlinck, Le Miracle de saint Antoine

Fabrice van de Kerckhove, *Le Rire de Maeterlinck*

Frans De Haes et Paul Emond, *Archives et Musée de la Littérature*

Catalogue de la collection Archives du Futur

Conception et mise en pages : Émile Van Balberghe

Marc Quaghebeur

Création et mémoire

L'existence sociale d'une littérature se mesure à de nombreux indices. Elle ne dépend pas uniquement de la qualité de ses textes, mais relève, pour une large part, des systèmes de réception, de célébration et de conservation dont elle est dotée. Nul doute à cet égard que la coïncidence entre un idiome, un territoire et une nation facilite ces procédures de diffusion et de reconnaissance. La remarque vaut aussi bien pour des langues peu répandues tel le finnois que pour des langues de diffusion plus large comme le japonais.

Ce sort n'échut jamais aux lettres belges de langue française. Et pour cause! N'ont-elles pas pour défi d'inventer leur singularité dans une langue « universelle », qui a collé plus qu'aucune autre au destin d'un « grand peuple », et dont l'organisation mentale est aux antipodes de celle qui préside à la réalité belge? N'ont-elles pas pour histoire et pour enjeu d'avoir dû affirmer cette originalité à deux pas de Paris, pôle économique et culturel essentiel pour tout ce qui touche aux textes littéraires écrits en français?

Si l'on ajoute à ces difficultés, qui sont aujourd'hui celles de tous les peuples francophones, le comportement foncièrement mercantile de la bourgeoisie belge — son absence de dessein politique — et la pérennité, du fait des occupations étrangères, de la figure du clerc — l'écrivain au sens français n'a pas droit de cité en Belgique —, on ne s'étonnera pas outre mesure que la plus ancienne et la plus féconde des littératures francophones non françaises ait connu, en matière de réception, une histoire inversement proportionnelle à l'ampleur de sa créativité mais

directement proportionnée au divorce national entre le faire et le dire. Or une réalité culturelle, comme tout fait proprement humain, peut-elle se passer d'un discours d'escorte? Et une société peut-elle se développer sans accès constant à sa mémoire? En dehors de réelles possibilités de débats en son sein? Au siècle dernier, le jurisconsulte Edmond Picard répond à ces questions en créant de ses propres deniers la Libre Académie de Belgique. En ce siècle, Jules Destrée propose, lui, au roi Albert de mettre sur pied et de subsidier une Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Ces nécessités culturelles, que l'espace belge tend trop souvent à réduire au semblant ou à la peau de chagrin, d'aucuns n'ont cessé, tout au long de leur vie, de trouver les moyens de leur donner vie. C'est le cas de Joseph Hanse qui entendit doter sa communauté culturelle de l'instrument scientifique qui lui faisait défaut. En mettant sur pied, puis en développant les Archives et Musée de la Littérature dont on trouvera la description succincte dans ce volume, le spécialiste de De Coster, de Maeterlinck et de Verhaeren s'efforçait de fonder un pôle d'archivage, d'étude, de rencontre et de diffusion des lettres belges de langue française. Son optique ne se voulait point restrictive. Elle incluait les supports modernes que sont l'image et le son; prenait en compte tout ce qui passe par la langue — elle s'ouvrait donc au théâtre —; se voulait en dialogue avec les autres cultures, ce que permet l'existence d'une section internationale.

Une conjonction de phénomènes, parmi lesquels l'émergence d'une nouvelle génération intellectuelle et la prise de conscience par les Francophones de Belgique de leur particularité (à travers la mise sur pied des nouvelles structures du pays), amenait l'institution à trouver son profil actuel et son rayonnement à la charnière des années 80. En témoigne le nombre de chercheurs étrangers qui ont pris le chemin régulier du Musée. Ils servent, comme à l'accoutumée, de nautoniers aux autochtones. Les universités qui ont récemment décidé de passer des accords de coopération avec ce centre de recherche spécialisé installent de leur côté un réseau intellectuel autour de la culture

francophone de Belgique. Nous ne pouvons que nous en réjouir.

Une banque de données ne suffit pas pour autant au développement des études et au déploiement de la *fama*. Si ce n'est de façon conjoncturelle — et notamment, grâce à l'Académie —, les lettres belges de langue française ne disposaient pas d'un corpus d'études proprement scientifiques — qui plus est, ouvert aux disciplines modernes de l'approche des textes littéraires. Cette carence nous amena, Paul Emond et moi-même, à créer, il y a dix ans, une collection consacrée au champ littéraire belge de langue française et à ses connexions. Nous la dénommâmes prospectivement *Archives du Futur*. N'étaient Léon Hohnon, et plus tard Jacques Fauconnier, le moins qu'on puisse dire est qu'à l'époque, l'entreprise ne sourit guère aux éditeurs que nous contactâmes.

Trente titres ont néanmoins vu le jour à cette enseigne. Ils vont de la publication de correspondances, documents essentiels à la compréhension d'une époque, à l'édition de textes inédits, introuvables, ou publiés jusqu'à présent de façon hâtive. Baillon, Maeterlinck, De Coster, Poupeye, Lecomte et Baugniet, bientôt rejoints par Fontainas, Ghelderode et Verhaeren, dont nous préparons l'édition définitive selon les principes établis jadis par Joseph Hanse, en ont bénéficié tandis que Malva, Van Lerberghe, Blavier et Marie Gevers verront prochainement Verhaeren et Ghelderode rejoindre le concert épistolaire que vient d'orchestrer Brandes, ce Danois qui correspondait avec tous les grands écrivains belges de la fin du siècle dernier. Biographie (De Coster), monographies (Rodenbach, Sojcher), index de personnages (Simenon) alternent par ailleurs avec des contributions à l'histoire du livre (Kistemaeckers), à l'histoire d'un mouvement (*Les Écrivains belges et le socialisme*), d'une époque (*Le Cru et le Faisandé*) ou du théâtre (*L'Invention de la mise en scène*).

Dès son départ, la collection *Archives du Futur* s'est également ouverte aux collectifs. Cette démarche a donné des volumes à composition complexe. Ainsi ceux qui sont consacrés aux modalités d'approche du théâtre contemporain, à l'imaginaire des écrivains belges de ce siècle et, incessamment, aux avant-

gardes. Ainsi la bibliographie que René Hainaux a consacrée aux publications théâtrales en langue française depuis 1960. Parfois, l'aventure collective accompagne une exposition. Ainsi en va-t-il du volume Plisnier composé par Paul Aron ou du *Pays d'irréguliers* que je réalisai avec Véronique Jago et Jean-Pierre Verheggen.

L'hommage rendu à Louis Bolle par le rassemblement d'études consacrées au thème de l'exil et de la marge littéraires constitua une autre manifestation de cette volonté de travail en réseau qui caractérise aussi bien les Archives et Musée de la Littérature que la collection qui en émane. N'était-ce pas déjà le dessein du livre qui l'ouvrit, cette série d'entretiens qu'effectua Paul Emond à l'aube de la décennie écoulée, avec une attention et une intelligence dont on mesurera un jour la portée? Avec sa sagacité coutumière, Joseph Hanse salua et cerna cette enquête en posant des questions auxquelles il est sans doute loisible aujourd'hui de répondre.

Comme nous approchons de la fin de siècle, nous avons voulu offrir aux lecteurs, pour le dixième anniversaire de la collection, une curiosité : une farce oubliée de Maeterlinck écrite à la charnière de l'autre siècle. On la voit certes parfois aux devantures des bouquinistes sous la couverture bleue de l'édition Fasquelle. Mais *Le Miracle de saint Antoine*, qui connut un vif succès dans les pays slaves notamment — ainsi en alla-t-il également de *La Légende d'Ulenspiegel* —, ne fait pas partie de la mémoire française du dramaturge. Plus encore que *Les Sept Princesses*, qui en constitue l'autre extrême, *Le Miracle de saint Antoine* perturbe la perception du tragique maeterlinckien généralement lié à l'évanescence. L'indicible est pourtant toujours à l'œuvre dans ce texte. L'ambiguïté aussi. Celle-là même que l'on verra triompher dans *Le Bourgmestre de Stilmonde*. Cette fois cependant, le chantre d'Arkel et de Mélisande nous plonge directement dans le côté odieux mais grotesque du monde de possédants qu'il connut, enfant, dans l'entourage de son père (cet entourage qui avait ricané de l'article de Mirbeau consacré à *La Princesse Maleine*).

Maeterlinck en baroquie? En sotie?... Sous le réalisme affleurent la fêlure de *L'Intruse* et la tendresse du regard qui créera plus tard *L'Oiseau bleu*.

Maurice Maeterlinck

Le Miracle de saint Antoine

Avertissement

Du *Miracle de saint Antoine* deux éditions françaises ont paru du vivant de l'auteur, en 1919 et en 1929 : on en trouvera la description dans la bibliographie (p. 85). Elles présentent quelques variantes et nous avons retenu dans chaque cas la leçon qui nous semblait la plus correcte et la plus complète. Sans nous arrêter au détail de la ponctuation ou de la graphie, nous avons signalé en note les principales variantes de ces éditions, désignées par les lettres **a** (1919) et **b** (1920).

Personnages :

Saint Antoine
M. Gustave
M. Achille
Le Docteur
Le Curé
Le Commissaire de Police
Joseph
Deux Agents

Mlle Hortense
Virginie

Neveux, nièces, cousins,
cousines, invités, etc.

La scène de nos jours, dans une ville flamande.

ACTE PREMIER

En Flandre, dans une petite ville. Le vestibule d'une vieille et vaste maison bourgeoise. A gauche, porte cochère s'ouvrant sur la rue. Au fond, un perron de quelques marches conduisant à une grande porte vitrée qui donne accès dans la maison. A droite, une autre porte. Le long du mur, une banquette de molesquine, quelques escabeaux, un portemanteau où sont accrochés des chapeaux, un pardessus, etc. Au lever du rideau, la vieille bonne, Virginie, troussée haut, les jambes nues et chaussée de gros sabots, parmi des seaux de cuivre, des torchons, des balais et des brosses, lave à grande eau les dalles de marbre. De temps à autre, elle suspend son travail, se mouche bruyamment et, du coin de son tablier bleu, essuie une grosse larme. On sonne à la porte cochère; Virginie va ouvrir, et on aperçoit sur le seuil, nu-tête, nu-pieds, les cheveux et la barbe embroussaillés, un maigre et long vieillard vêtu d'une sorte de robe de bure boueuse, informe, sans couleur, et copieusement rapiécée.

Scène I

Virginie, saint Antoine

Virginie, *entr'ouvant la porte:* Qu'est-ce que c'est?... Voilà la trente-sixième fois que l'on sonne... Encore un pauvre!... Que voulez-vous?

Saint Antoine: Je veux entrer.

Virginie: Non, non; vous êtes trop crotté; restez là. Que demandez-vous?...

Saint Antoine: Je demande à entrer.

Virginie: Pourquoi?...

Saint Antoine: Pour ressusciter Mademoiselle Hortense.

Virginie: Pour ressusciter Mademoiselle Hortense?... Qu'est-ce que c'est que cette histoire?... Qui êtes-vous?...

Saint Antoine: Je suis saint Antoine.

Virginie: De Padoue?...

Saint Antoine: Justement.

L'auréole du saint s'allume et resplendit.

Virginie: Jésus! Marie! c'est vrai!... (*Elle ouvre la porte toute grande, tombe à genoux, et, les mains jointes sur le manche de son balai, récite rapidement la* Salutation Angélique, *après quoi elle baise dévotement le bas de la robe du saint en répétant machinale et affolée:*) Saint Antoine, ayez pitié de nous!... Grand saint Antoine, priez pour nous!...

Saint Antoine: Et maintenant, permettez-moi d'entrer et refermez la porte.

Virginie, *se relevant bourrue:* Voici le paillasson, essuyez vos pieds... (*Saint Antoine obéit gauchement.*) Mieux que ça, voyons, mieux que ça.

Elle referme la porte.

Saint Antoine, *désignant la porte à droite:* Mademoiselle repose là.

Virginie, *stupéfaite et ravie:* En effet. Comment le savez-vous?... C'est étonnant!... Elle est là, dans le grand salon... La pauvre dame!... Elle n'avait que soixante-dix-sept ans... C'est bien jeune, n'est-ce pas?... Elle était très pieuse et bien méritante, vous savez... Elle a beaucoup souffert... Et puis elle était

riche... Je me suis laissé dire qu'elle laissait deux millions... Deux millions, c'est beaucoup...

Saint Antoine: Oui.

Virginie: Ce sont ses deux neveux, Monsieur Gustave, Monsieur Achille et leurs enfants qui héritent de tout. Monsieur Gustave aura cette maison... Puis elle a fait des legs: au curé, à l'église, au suisse, au sacristain, aux pauvres, au vicaire, à quatorze jésuites, à tous les domestiques, selon le temps qu'ils sont restés à son service. C'est moi qui ai le plus. Je l'ai servie trente-trois ans; je recevrai trois mille trois cents francs. C'est joli.

Saint Antoine: En effet.

Virginie: Elle ne me devait rien; elle m'a toujours payé mes gages... On a beau dire... On ne trouverait pas beaucoup de maîtres qui en feraient autant, après leur mort... C'était une sainte femme... On l'enterre aujourd'hui... Tout le monde a envoyé des fleurs. Il faudrait voir le salon... Ça réjouit le cœur... Il y en a sur le lit, sur la table, les chaises, les fauteuils, le piano... Et rien que des fleurs blanches; c'est joli comme tout... On ne sait plus où ranger les couronnes... (*On sonne. Elle va ouvrir et revient avec deux couronnes.*) En voici encore deux... (*Examinant et soupesant les couronnes.*) Elles sont belles, celles-ci... Tenez-les moi pendant que j'achève mon nettoyage... (*Elle repasse les couronnes à saint Antoine, qui, docilement, en prend une dans chaque main.*) C'est cet après-midi qu'on la porte au cimetière; il faut que tout soit propre, et je n'ai que le temps...

Saint Antoine: Menez-moi près du corps.

Virginie: Vous mener près du corps?... Maintenant?...

Saint Antoine: Oui.

Virginie: Non, ce n'est pas possible. Il faut attendre un peu; ils sont encore à table.

Saint Antoine: Dieu me presse; il est temps.

Virginie: Que lui voulez-vous?

Saint Antoine: Je vous l'ai déjà dit, je veux lui rendre la vie.

Virginie: Vous voulez lui rendre la vie?... Sérieusement, vous voulez la ressusciter?...

Saint Antoine: Oui.

Virginie: Mais elle est morte depuis trois jours.

Saint Antoine: C'est pourquoi je désire la ressusciter.

Virginie: Elle vivra comme avant?

Saint Antoine: Oui.

Virginie: Mais alors, il n'y aura plus d'héritiers?...

Saint Antoine: Naturellement.

Virginie: Mais que dira Monsieur Gustave?...

Saint Antoine: Je n'en sais rien.

Virginie: Et les trois mille trois cents francs qu'elle m'a donnés parce qu'elle était morte; elle me les reprendra?...

Saint Antoine: Naturellement...

Virginie: C'est embêtant, ça!...

Saint Antoine: Avez-vous d'autre argent, quelques petites économies?...

Virginie: Pas un sou... J'ai une sœur infirme qui mange tout ce que je gagne...

Saint Antoine: Si vous craignez de perdre vos trois mille francs...

Virginie: Trois mille trois cents francs...

Saint Antoine: Si vous craignez de les perdre, je ne la ressusciterai pas.

Virginie: Il n'y a pas moyen que je les garde et qu'elle vive?...

Saint Antoine: Non, c'est à prendre ou à laisser... C'est à cause de vos prières que je suis descendu; c'est à vous de choisir...

Virginie, *après un instant de réflexion:* Ressuscitez-la tout de même... (*L'auréole du saint s'allume et resplendit.*) Qu'est-ce que vous avez?...

Saint Antoine: Vous m'avez fait plaisir.

Virginie: Et alors, votre chose, votre machin s'allume?...

Saint Antoine: Oui, il part malgré moi...

Virginie: C'est curieux... Mais ne restez donc pas si près des rideaux blancs... Ils pourraient prendre feu...

Saint Antoine: Il n'y a pas de danger, c'est une flamme céleste... Menez-moi près du corps.

Virginie: Je vous l'ai déjà dit, attendez. Je ne peux pas les déranger; ils sont encore à table.

Saint Antoine: Qui?...

Virginie: Mais les maîtres, pardi!... Et toute la famille... Ses deux neveux d'abord, Monsieur Gustave, Monsieur Achille, leurs femmes, leurs enfants, Monsieur Georges, Albéric, Alphonse et Désiré... Des cousins, des cousines, le curé, le docteur, qui encore?... Des amis, des parents qu'on n'avait jamais vus, qui viennent de très loin... Ce sont des gens très riches...

Saint Antoine: Ah!...

Virginie: Vous avez vu la rue?...

Saint Antoine: Quelle rue?...

Virginie: Mais la nôtre, pardi!... Celle de notre maison...

Saint Antoine: Oui...

Virginie: C'est une belle rue. Eh bien, toutes les maisons du côté gauche, excepté la première, vous savez bien, la plus petite, celle du boulanger, appartiennent à Mademoiselle. Celles du côté droit sont à Monsieur Gustave. Il y en a vingt-deux. C'est de l'argent tout ça!...

Saint Antoine: En effet.

Virginie, *désignant l'auréole:* Tiens, votre chose, votre machin s'éteint...

Saint Antoine, *tâtant son auréole:* Oui, je crois, en effet...

Virginie: Il ne brûle pas longtemps?...

Saint Antoine: C'est selon les pensées qui le nourrissent...

Virginie: Oui, ils en ont des bois, des fermes, des maisons!... Monsieur Gustave, lui, a une grande fabrique d'amidon: c'est l'amidon Gustave. Vous devez le connaître. Ah! oui! c'est une famille excessivement bien, excessivement riche... Il y a quatre rentiers qui ne font rien du tout... Ah! c'est bien beau, tout ça!... Et des amis, des connaissances, des locataires... Eh bien! tous sont venus pour l'enterrement: quelques-uns de très loin... L'un d'eux a voyagé, dit-on, plus de deux nuits pour arriver à temps... Je vous le montrerai, il a une belle barbe... Ils déjeunent ici. Ils sont encore à table. On ne peut pas les déranger. C'est un grand déjeuner; vingt-quatre couverts... Et j'ai vu le menu... Il y aura des huîtres, deux potages, trois entrées, un aspic de langoustes, des truites à la Schubert, vous savez ce que c'est?...

Saint Antoine: Non.

Virginie: Moi non plus; il paraît que c'est bon; mais ce n'est pas pour nous... On ne donnera pas de champagne, à cause du deuil; mais tous les autres vins... Mademoiselle avait la meilleure cave de la ville... Je tâcherai de vous en avoir un bon verre, s'il en reste; vous verrez ce que c'est... Attendez, je vais voir ce qu'ils font... (*Elle monte le perron, écarte les rideaux et regarde par la porte*

vitrée.) Je crois qu'ils commencent les truites, les truites à la Schubert... Tenez, voilà Joseph qui déplace l'ananas... Ils en ont encore pour deux heures... Voyons, asseyez-vous... (*Saint Antoine va pour s'asseoir sur la banquette.*) Non, non, pas sur la molesquine, vous êtes trop crotté; mais sur cet escabeau; il faut que j'achève mon ouvrage*... (*Saint Antoine s'asseoit sur un escabeau; Virginie se remet au travail et va prendre un seau d'eau.*) Attention!... Levez les jambes, je vais répandre l'eau... Non, ne restez pas là, vous me gênez, ce n'est pas encore propre... Mettez-vous là-bas, dans ce coin; appuyez l'escabeau contre le mur... (*Saint Antoine fait docilement ce qu'elle ordonne.*) Là, comme ça vous ne risquez pas qu'on vous mouille les pieds... Vous n'avez pas faim?...

Saint Antoine: Non, merci... Je suis assez pressé; allez donc prévenir les maîtres...

Virginie: Vous êtes pressé?... Qu'avez-vous donc à faire?

Saint Antoine: Deux ou trois miracles.

Virginie: On ne peut rien leur dire pendant qu'ils sont à table... Il faut attendre qu'ils aient pris leur café... Monsieur Gustave serait très mécontent... Je ne sais pas d'ailleurs comment il vous accueillera; il n'aime pas qu'on introduise des pauvres dans la maison... Vous n'avez pas l'air riche...

Saint Antoine: Non, les saints ne sont pas riches.

Virginie: On leur donne cependant...

Saint Antoine: Oui, mais tout ce qu'on donne ne monte pas au ciel.

Virginie: Pas possible?... Alors c'est les curés qui prennent ce qu'on donne?... On me l'avait bien dit; mais je ne croyais pas... Allons bon, voilà que je n'ai plus d'eau... Dites donc?...

Saint Antoine: Quoi?

Virginie: Voyez-vous là, à votre droite, ce robinet de cuivre?...

* ouvrage] travail **b**

Saint Antoine: Oui.

Virginie: C'est la fontaine; il y a un seau vide à côté, voulez-vous le remplir?...

Saint Antoine: Avec plaisir...

Virginie: C'est que je n'arriverai jamais à nettoyer tout ça, si on ne m'aide pas... Et personne ne m'aide; tout le monde perd la tête... Un mort, c'est une affaire!... Vous savez ce que c'est... Non?... Heureusement que ça n'arrive pas tous les jours... Je ne vous en souhaite pas autant... Monsieur ronchonnera si tout n'est pas bien propre, si tout ne reluit pas, lorsque les invités passeront par ici... C'est qu'il n'est pas commode!... Et puis, il faut encore que je fasse tous les cuivres... Là, tournez le robinet; c'est bien ça... Apportez-moi le seau... Vous n'avez pas froid aux pieds?... Troussez donc votre robe, vous allez vous mouiller... Prenez garde aux couronnes; posez-les sur l'escabeau... Là, c'est bien, c'est très bien. (*Saint Antoine lui apporte le seau.*) Merci, vous êtes bien gentil... Il en faut encore un... (*On entend un bruit de voix et de chaises remuées.*) Écoutez!... Qu'est-ce que c'est... Je vais voir... (*Elle va à la porte vitrée.*) Tiens, Monsieur s'est levé... Qu'y a-t-il?... Est-ce qu'ils sont fâchés?... Mais non, les autres mangent... Joseph remplit les verres de Monsieur le Curé... Ils finissent les truites... Monsieur sort... Mais je pourrais peut-être lui parler en passant et lui dire que vous...

Saint Antoine: Oui, oui, allez-y donc, allez-y tout de suite...

Virginie: C'est bien, laissez le seau, je n'en ai plus besoin... Là, prenez ce balai... Pas comme ça... Allez donc vous asseoir... (*Saint Antoine obéit et va s'asseoir sur les deux couronnes posées sur l'escabeau.*) Hé! hé! que faites-vous?... Vous êtes assis sur les couronnes!...

Saint Antoine: Je vous demande pardon... J'ai la vue un peu basse...

Virginie: Imbécile!... Les voilà propres!... Et que dira Monsieur Gustave quand il verra que deux couronnes... Heureuse-

ment, il n'y a pas grand mal... On peut les arranger... Asseyez-vous là; posez-les sur vos genoux, et tenez-vous bien tranquille. Surtout ne bougez plus; vous feriez encore des bêtises... (*Se mettant à genoux devant le saint.*) Je voudrais vous faire une prière...

Saint Antoine: Faites donc; ne vous gênez pas...

Virginie: Donnez-moi votre bénédiction, pendant que nous sommes seuls. Quand les maîtres viendront, ils me feront sortir; je ne vous verrai plus. Donnez-moi maintenant votre bénédiction pour moi seule qui suis vieille et en ai bien besoin.

Saint Antoine, *se levant et la bénissant, l'auréole illuminée:* Ma fille, je te bénis, parce que tu es bonne, simple d'esprit, simple de cœur, sans reproche, sans crainte et sans ruse mauvaise devant les grands mystères et fidèle à tes humbles devoirs... Va en paix, mon enfant, va prévenir le maître.

Sort Virginie. Saint Antoine se rasseoit sur l'escabeau. Peu après, par la porte vitrée du fond, entre M. Gustave suivi de Virginie.

Scène 2

Virginie, saint Antoine, M. Gustave

M. Gustave, *d'une voix dure et irritée:* Qu'est-ce que c'est?... Que voulez-vous?... Qui êtes-vous?

Saint Antoine, *se levant humblement:* Saint Antoine...

M. Gustave: Vous êtes fou?

Saint Antoine: De Padoue.

M. Gustave: Qu'est-ce que c'est que cette plaisanterie? Je ne suis pas en humeur de rire. Vous avez bu? Enfin pourquoi êtes-vous ici? Que voulez-vous?

Saint Antoine: Je veux ressusciter Mademoiselle votre tante.

M. Gustave: Comment?... Ressusciter ma tante!... (*A Virginie.*) Il est saoul. Pourquoi l'as-tu laissé entrer? (*A saint Antoine.*) Écoutez, mon ami, soyez raisonnable; nous n'avons pas le temps de plaisanter; on l'enterre aujourd'hui, vous repasserez demain. Tenez, voilà dix sous.

Saint Antoine, *doucement obstiné:* Il faut que je la ressuscite aujourd'hui.

M. Gustave: Parfaitement, tout à l'heure, après la cérémonie. Allons, voyons, c'est par ici qu'on sort...

Saint Antoine: Je ne sortirai qu'après lui avoir rendu la vie.

M. Gustave, *éclatant:* Ah! mais j'en ai assez!... Vous commencez à m'embêter, vous savez!... Les invités attendent... (*Il va ouvrir la porte de la rue.*) Allons, voici la porte; voyons, dépêchez-vous...

Saint Antoine: Je ne sortirai qu'après lui avoir rendu la vie.

M. Gustave: Ah! c'est comme ça... C'est bien; nous allons voir... (*Il ouvre la porte vitrée et appelle:*) Joseph!

Scène 3

Virginie, saint Antoine, M. Gustave, Joseph

Joseph (*Il paraît sur le perron, portant à deux mains un grand plat fumant.*): Monsieur?...

M. Gustave, *regardant le plateau:* Qu'est-ce que c'est?

Joseph: Les perdreaux.

M. Gustave: Bien, passe le plateau à Virginie et flanque-moi ce pochard à la porte!... Et vivement!...

Joseph, *passant le plateau à Virginie :* Bien monsieur... (*S'approchant du saint.*) Allons, mon ami; vous avez entendu?... Ce n'est pas tout de boire, il faut décaniller... Allons, oust!... Hors d'ici!... Filons doux, je vous prie, ou bien gare à la casse, j'ai la poigne un peu rude... Ça ne va pas?... Attends, attends, mon vieux!... Ouvre la porte, Virginie...

M. Gustave : Attends, je vais l'ouvrir...

Il ouvre la porte de la rue.

Joseph : Bien, c'est bien, ça suffit; il ne sortira pas en voiture... (*Retroussant ses manches et crachant dans ses mains.*) Nous allons voir ce que nous allons voir... (*Il empoigne violemment saint Antoine pour, d'une poussée, le jeter dans la rue, mais ne parvient pas à l'ébranler d'une ligne. — Déconcerté :*) Monsieur?...

M. Gustave : Eh bien, quoi?...

Joseph : Je ne sais ce qu'il a. Il est enraciné. On ne peut le bouger.

M. Gustave : Je vais t'aider...

Tous deux essaient de déplacer le saint, qui reste inébranlable.

M. Gustave, *à mi-voix :* Ah! mais... c'est dangereux, prenons garde... Il a une force colossale!... Essayons de le prendre en douceur... Voyons, mon ami, vous comprenez bien qu'un jour comme celui-ci... On enterre ma tante, ma pauvre et digne tante!...

Saint Antoine : Je viens la ressusciter.

M. Gustave : Mais vous comprenez bien que ce n'est pas le moment... Les perdreaux refroidissent, les convives attendent; et puis nous n'avons pas envie de rire...

M. Achille, la serviette à la main, paraît sur le perron de la porte vitrée.

Scène 4

Les mêmes, M. Achille

M. Achille: Qu'est-ce donc, Gustave?... Qu'y a-t-il?... On attend les perdreaux.

M. Gustave: Il y a que Monsieur ne veut pas s'en aller...

M. Achille: Il est ivre?...

M. Gustave: Naturellement.

M. Achille: Flanque-le donc à la porte et que ça finisse... Nous n'allons pas, je pense, perdre un bon déjeuner pour nous occuper d'un pochard?...

M. Gustave: Il n'y a pas moyen...

M. Achille: Comment, il n'y a pas moyen?... Ah! je voudrais bien voir!...

M. Gustave: Essaie toi-même, si tu veux...

M. Achille: Je ne vais pas me colleter avec un vagabond de cette espèce; mais il y a Joseph, il y a le cocher...

M. Gustave: Nous avons essayé; il n'y a rien à faire, et à moins d'en venir aux dernières violences...

D'autres convives paraissent à la porte vitrée. La plupart ont encore la bouche pleine et portent leur serviette sous le bras ou autour du cou.

Scène 5

Les mêmes, un convive, un autre, un autre, un autre

Un convive: Qu'y a-t-il?...

Un autre: Que fais-tu donc, Gustave?...

Un autre : Que veut donc ce bonhomme?...

Un autre : D'où sort-il celui-là?...

M. Gustave : Il ne veut pas sortir!... C'est encore Virginie qui a fait une bêtise... Elle n'en fait jamais d'autres, dès qu'elle voit un pauvre elle perd la tête... Elle est vraiment trop bête... Elle a laissé entrer cette espèce de fou qui prétend voir la tante et la ressusciter...

Un convive : Il faut prévenir la police. Faites donc chercher les agents.

M. Gustave : Non, non, non, pas d'agents, je ne veux pas d'agents... Surtout pas de scandale, un jour comme celui-ci!...

M. Achille : Gustave?...

M. Gustave : Quoi?...

M. Achille : As-tu remarqué qu'il y a deux ou trois dalles de fendues, à gauche, là-bas, au bout du vestibule?...

M. Gustave : Oui, je sais; ce n'est rien... Je compte remplacer ce dallage par une mosaïque...

M. Achille : Ce sera plus riant.

M. Gustave : Et surtout plus moderne. Quant à cette porte-là, avec ses rideaux blancs, j'ai idée qu'un vitrail symbolisant la chasse, l'industrie, le progrès, avec une guirlande de fruits et de gibier...

M. Achille : En effet, je vois ça.

M. Gustave : Quant à mon bureau (*indiquant la chambre à droite*), je compte l'installer là. Et de l'autre côté celui des employés.

M. Achille : Quand emménages-tu?...

M. Gustave : Quelques jours après la cérémonie... Il ne serait pas convenable que dès le lendemain...

M. Achille : Oui, mais en attendant, débarrassons-nous de ce particulier.

M. Gustave : Il est là comme chez lui!...

M. Achille, *à saint Antoine :* Voulez-vous un fauteuil?...

Saint Antoine, *naïf :* Non, merci... Je ne suis pas fatigué...

M. Achille : Laisse-moi faire; je m'en charge... (*S'approchant de saint Antoine. — Amicalement :*) Voyons, mon ami, qui êtes-vous?...

Saint Antoine : Je suis saint Antoine.

M. Achille : Oui, oui, c'est entendu... (*Aux autres.*) Il en tient, mais il n'est pas méchant... (*Apercevant le curé parmi les convives qui entourent saint Antoine et l'examinant* avec une curiosité goguenarde et méfiante.*) Mais voici Monsieur le Curé qui vous a reconnu et vient vous rendre ses devoirs... Approchez, Monsieur le Curé, les saints, c'est votre affaire... La mienne, c'est plutôt les machines agricoles et les instruments aratoires... Voici un envoyé du ciel, le grand saint Antoine en personne, qui désire vous parler... (*Bas, au curé.*) C'est un fou... Poussons-le doucement vers la porte sans avoir l'air de rien; une fois dehors, bonsoir...

Scène 6

Les mêmes, le curé, les convives

Le curé, *paterne et onctueux :* Grand saint Antoine, votre humble serviteur vous souhaite la bienvenue sur cette terre que vous daignez honorer de votre céleste présence. Que désire votre Sainteté?...

Saint Antoine : Ressusciter Mademoiselle Hortense.

* qui entourent saint Antoine et l'examinant] qui regardent saint Antoine **b**

Le curé: Il est vrai qu'elle est morte, hélas! la pauvre dame!... Mais un tel miracle est facile au plus grand de nos saints. La chère défunte avait pour vous une dévotion particulière... Je vais donc vous conduire auprès d'elle; que votre Sainteté daigne me suivre... (*Se dirigeant vers la porte de la rue et l'indiquant à saint Antoine.*) C'est par ici...

Saint Antoine, *montrant la porte à droite:* Non, c'est par là...

Le curé: Que votre Sainteté veuille bien m'excuser si j'ose la contredire; le corps, à cause de l'affluence des visiteurs, a été déposé dans la maison d'en face, qui, de même que celle-ci, appartient à la chère défunte...

Saint Antoine, *montrant la porte à droite:* Il est là.

Le curé, *de plus en plus onctueux:* Que votre Sainteté, pour se convaincre du contraire, daigne me suivre un instant dans la rue; elle verra les cierges et les tentures de deuil...

Saint Antoine, *imperturbable, désignant toujours la porte à droite:* C'est là que j'entrerai.

Un convive: Il n'est pas ordinaire!...

M. Gustave: Il abuse un peu...

Un convive: Ouvrons la porte et poussons-le dehors, tous ensemble.

M. Gustave: Non, non, pas d'esclandre... Il pourrait se fâcher... Il est très dangereux; il a une force herculéenne... Ne vous y frottez pas... Joseph et moi, qui ne sommes pas des petites filles, nous n'avons pu le déplacer de ça... C'est très curieux, il est cloué au sol...

M. Achille: Mais qui donc lui a dit que le corps se trouve là?...

M. Gustave: C'est encore Virginie qui aura bavardé à tort et à travers.

Virginie: Moi, Monsieur?... Ah! non, si l'on peut dire... Je faisais mon ouvrage, j'ai dit oui, non, c'est tout... N'est-ce pas, saint Antoine?... (*Le saint ne répond pas.*) Mais répondez donc quand on vous parle poliment...

Saint Antoine, *toujours docile:* Elle ne me l'a pas dit.

Virginie: Vous voyez!... C'est un saint!... Il savait tout d'avance... Il sait tout, je vous dis...

M. Achille, *s'approchant du saint et lui donnant de petites tapes amicales sur l'épaule:* Allons, voyons, mon brave; un bon mouvement, que diable!...

Les convives: Sortira!... Sortira pas!...

M. Achille: J'ai une idée!...

M. Gustave: Laquelle?...

M. Achille: Où est donc le docteur?

Un convive: Il est encore à table; il finit les truites...

M. Gustave: Allez donc le chercher. (*On va prévenir le docteur.*) C'est juste, c'est un fou; c'est lui que ça regarde...

Entre le docteur, la bouche pleine et la serviette sous le menton.

Scène 7

Les mêmes, le docteur

Le docteur: Qu'est-ce?... Un fou? Un malade? Un ivrogne? (*Apercevant le saint.*) C'est un pauvre!... Il n'y a rien à faire!... Eh bien, mon ami, ça ne va pas?... On désire quelque chose?...

Saint Antoine: Je veux ressusciter Mademoiselle Hortense...

Le docteur: Ah! très bien, je comprends, vous n'êtes pas médecin. Voulez-vous me permettre de prendre votre main?... (*Il lui tâte le pouls.*) Vous ne souffrez pas?...

Saint Antoine: Non.

Le docteur, *lui tâtant le front et la tête:* Et ici?... Vous ne ressentez rien lorsque j'appuie le doigt?

Saint Antoine: Non.

Le docteur: C'est parfait. Vous n'avez jamais de vertiges?...

Saint Antoine: Jamais.

Le docteur: Et les antécédents?... Pas d'accidents fâcheux?... Voyons ça... Bien, très bien; respirez fortement... Plus fort, encore plus fort... C'est parfait... Et que désirez-vous, mon ami?...

Saint Antoine: Je désire entrer dans cette chambre.

Le docteur: Pourquoi faire?...

Saint Antoine: Pour ressusciter Mademoiselle Hortense...

Le docteur: Elle n'est pas là.

Saint Antoine: Elle y est, je la vois.

M. Gustave: Il n'en démordra pas...

M. Achille: Si vous lui faisiez une piqûre?...

Le docteur: Pourquoi?...

M. Achille: Pour l'endormir... Nous le déposerions ensuite dans la rue...

Le docteur: Non, non, pas de bêtises... Et puis c'est dangereux...

M. Achille: Tant pis pour lui, ça ne nous regarde pas. Nous ne sommes pas payés pour prendre soin des fous, des vagabonds ou des ivrognes...

Le docteur: Voulez-vous mon avis?...

M. Gustave: Je vous le demande.

Le docteur: Nous avons affaire à un fou, à un maniaque un peu gâteux, parfaitement inoffensif, mais qui peut devenir dangereux si on le contrarie... Je connais ce genre-là... Nous sommes entre nous, et d'ailleurs, quelque étrange qu'elle paraisse, cette épreuve n'a rien d'irrespectueux pour la chère défunte... Dès lors, je ne vois pas pourquoi, afin d'éviter tout esclandre, et puisqu'il demande une chose si simple, nous ne lui permettrions pas d'entrer un instant dans sa chambre...

M. Gustave: Jamais de la vie!... Où irions-nous, si le premier venu peut se permettre de s'introduire ainsi au sein d'une famille honorable, sous l'absurde prétexte de ressusciter une morte qui ne lui a fait aucun mal...

Le docteur: A votre aise, vous avez le choix... D'un côté, un esclandre certain; car rien ne le fera renoncer à son idée; de l'autre, une petite concession qui ne vous coûte rien...

M. Achille: Le docteur a raison.

Le docteur: Il n'y a rien à craindre, je réponds de tout. Du reste, nous serons là et nous entrerons avec lui...

M. Gustave: Soit, finissons-en... Surtout, qu'on ne parle à personne de cette aventure ridicule...

M. Achille: Les bijoux de la tante sont rangés sur la cheminée...

M. Gustave: Je sais... J'ouvrirai l'œil; car je te confierai que je n'ai pas confiance... (*A saint Antoine.*) Allons, c'est par ici, entrez. Voyons, plus vite que ça, nous n'avons pas encore déjeuné...

Tous entrent dans la pièce à droite, suivis de saint Antoine dont l'auréole s'illumine violemment.

ACTE DEUXIÈME

Un salon. Au fond, sur un grand lit à rideaux, repose le corps de Mlle Hortense. Deux cierges allumés, rameau de buis, etc. A gauche, une porte. A droite, porte vitrée donnant sur le jardin.

Tous les personnages de l'acte précédent entrent par la porte à gauche, suivis de saint Antoine, à qui M. Gustave montre le lit.

Scène I

M. Gustave, saint Antoine, Virginie, M. Achille, un convive, le docteur, une vieille dame

M. Gustave: Voici le corps de la chère défunte. Vous voyez qu'elle est bien morte. Êtes-vous satisfait?... Maintenant, laissez-nous. Abrégeons cette épreuve. Reconduisez monsieur par la porte du jardin...

Saint Antoine: Permettez. (*Il s'avance au milieu de la chambre et s'arrête au pied du lit. S'adressant au cadavre, d'une voix forte et grave.*) Lève-toi!...

M. Gustave: Voyons; cela suffit... Nous ne pouvons pas tolérer plus longtemps qu'un étranger se joue ainsi de nos sentiments les plus chers et les plus respectables; et je vous prie encore, pour la dernière fois...

Saint Antoine: Permettez!... (*Il s'avance plus près du lit; et d'une voix forte et plus impérieuse.*) Lève-toi!...

M. Gustave, *perdant patience:* Cette fois c'est assez!... Nous allons nous fâcher... Voyons, c'est par ici; la porte est à côté...

Saint Antoine: Permettez... Elle est déjà très loin... (*D'une voix plus profonde et plus impérieuse.*) Mademoiselle Hortense, reviens et lève-toi!

A la stupéfaction de tous, la morte fait d'abord un léger mouvement, entr'ouvre les yeux, décroise les mains, se dresse

lentement sur son séant, rajuste son bonnet et regarde autour d'elle d'un air grincheux et mécontent. Puis elle se met à gratter tranquillement une tache de bougie qu'elle vient de découvrir sur la manche de sa robe. Il y a un moment de silence accablant; ensuite, la première, Virginie sort du groupe ahuri, court au lit et se jette dans les bras de la ressuscitée.

Virginie: Mademoiselle Hortense!... Elle vit! Regardez, elle gratte une tache de bougie!... Elle cherche ses lunettes!... Les voici! les voici!... Saint Antoine!... Saint Antoine!... O miracle!... Miracle!... A genoux!... A genoux!...

M. Gustave: Allons, voyons, tais-toi!... Ne dis pas de bêtises, ce n'est pas le moment...

M. Achille: Il n'y a pas à dire, elle vit...

Un convive: Mais ce n'est pas possible!... Qu'est-ce qu'il lui a fait?...

M. Gustave: Ce n'est pas sérieux; elle va retomber...

M. Achille: Mais non, mais non, je vous assure... Voyez donc comme elle nous regarde...

M. Gustave: Je n'y crois pas encore... Dans quel monde sommes-nous?... Il n'y a plus de lois... Docteur, qu'en pensez-vous?...

Le docteur, *contrarié:* Ce que j'en pense?... Mais que voulez-vous que j'en pense?... Ça ne me regarde plus... Ce n'est plus mon affaire... C'est absurde et bien simple... Si elle vit, c'est qu'elle n'était pas morte... Ça arrive quelquefois...* Il n'y a pas là de quoi s'étonner et crier au miracle... En tout cas, je n'en suis pas responsable...**

* Ça arrive quelquefois *om.* **a**

** En tout cas, je n'en suis pas responsable *om.* **a**

M. Gustave: Mais vous-même aviez dit...

Le docteur: J'ai dit, j'ai dit... D'abord je n'ai rien affirmé; et je vous ferai remarquer que ce n'est pas moi qui ai constaté le décès... J'avais même des doutes très sérieux que je n'ai pas voulu vous communiquer, pour ne pas vous donner un espoir fallacieux... Du reste, tout ceci ne prouve rien; et il est fort probable qu'elle ne vivra pas longtemps...

M. Achille: En attendant, il faut se rendre à l'évidence... à l'heureuse évidence...

Virginie: Oui, oui; il faut y croire!... Il n'y a plus de doute!... Je vous l'avais bien dit; c'est un saint, un grand saint!... Voyez donc comme elle vit!... Elle est fraîche comme une rose!...

M. Gustave, *s'approchant du lit et embrassant la ressuscitée:* Ma tante!... Ma chère tante, c'est donc vous!...

M. Achille, *s'approchant à son tour:* Et moi, ma bonne tante, me reconnaissez-vous?... Je suis Achille, votre neveu Achille...

Une vieille dame: Et moi, ma petite tante?... C'est votre nièce Léontine...

Une jeune fille: Et moi, ma chère marraine, me reconnaissez-vous? Je suis votre petite Valentine à qui vous aviez donné toute votre argenterie...

M. Gustave: Elle sourit...

M. Achille: Mais non, elle a l'air mécontent...

M. Gustave: Elle nous reconnaît tous...

M. Achille, *voyant que la tante ouvre la bouche et remue les lèvres:* Attention!... Elle va parler!...

Virginie: Seigneur!... Elle a vu Dieu!... Elle va nous révéler les délices du ciel!... A genoux! à genoux!...

M. Achille: Écoutez! Écoutez!...

Scène 2

Mlle Hortense, M. Gustave, saint Antoine, M. Achille, Virginie, le docteur, Joseph

Mademoiselle Hortense, *d'une voix aigre et courroucée, tandis qu'elle regarde saint Antoine d'un air dégoûté et ennuyé :* Qu'est-ce que c'est que cet individu?... Qui est-ce qui s'est permis d'introduire dans mon salon un pareil va-nu-pieds? Il a déjà crotté tous les tapis!... A la porte! A la porte!... Vous savez, Virginie, que je défends aux pauvres de...

Saint Antoine, *levant la main d'un geste impérieux :* Silence!...

La tante s'arrête subitement au milieu de sa phrase et demeure bouche bée, sans pouvoir articuler un son.

M. Gustave, *à saint Antoine :* Il faut l'excuser; elle ne sait pas encore ce qu'elle vous doit... Mais nous, nous le savons... Il n'y a pas à dire, ce que vous avez fait n'est pas à la portée de tout le monde... Que ce soit le hasard, ou bien quoi?... Autre chose... Ma foi, je n'en sais rien; mais ce que je sais, en tout cas, c'est que je suis heureux et fier de vous serrer la main...

Saint Antoine : Je voudrais m'en aller... J'ai affaire...

M. Gustave : Ah! mais non, par exemple!... Ça ne se passera pas comme ça... Vous ne sortirez pas d'ici les mains vides... Je ne sais pas ce que vous donnera ma tante; ça la regarde; je ne puis m'engager en son nom; mais, pour ma part, je vais consulter mon beau-frère, et coïncidence ou... autre chose, nous paierons la coïncidence, sans discuter; et vous n'aurez pas à regretter ce que vous avez fait; n'est-ce pas Achille?...

M. Achille : Non, certainement, vous n'aurez pas à le regretter; au contraire...

M. Gustave : Nous ne sommes pas bien riches, nous avons des enfants et bien des déceptions; mais enfin nous savons reconnaître un bienfait; et, ne fût-ce que pour l'honneur de la famille, il

importe qu'on ne puisse pas dire qu'un étranger, un inconnu, fût-il pauvre, nous ait* rendu service, sans qu'une bonne récompense, proportionnée à nos ressources, qui, je le répète, sont restreintes, soit venue payer, autant qu'il est en nous, le service rendu... Oh! je sais; il est de ces services que rien ne peut payer, et qui ne se paient pas... A qui le dites-vous?... Je le sais, je le sais, ne m'interrompez pas... Mais ce n'est pas une raison pour qu'on ne fasse rien... Voyons, que voulez-vous et qu'estimez-vous qu'on vous doive?... Vous n'allez pas nous demander des montagnes; nous ne pourrions vous les donner; mais tout ce qu'on peut raisonnablement faire sera fait...

M. Achille: Mon beau-frère a raison; mais, en attendant qu'on s'arrange, je propose de faire entre nous une petite collecte... Cela ne vous engage à rien, et vous permettra de parer au plus pressé...

Saint Antoine: Je désire m'en aller... J'ai affaire ailleurs...

M. Gustave: Affaire ailleurs!... Affaire ailleurs!... Quelles affaires pouvez-vous bien avoir?... Non, ce n'est pas possible et ce n'est pas gentil... Que dirait-on de nous si l'on apprenait que nous avons laissé partir ainsi celui qui vient de nous rendre notre chère défunte?... Si vous ne voulez rien — et je comprends votre délicatesse et je l'approuve — vous nous ferez du moins le plaisir d'accepter un petit souvenir... Oh! pas grand chose, ne craignez rien... un étui à cigares, une épingle de cravate, une pipe en écume, j'y ferai graver votre nom, votre adresse et la date de votre naissance...

Saint Antoine: Non, merci... Je ne puis...

M. Gustave: Sérieusement?...

Saint Antoine: Tout ce qu'il y a de plus sérieux...

M. Achille, *tirant son étui à cigares:* En tout cas, vous allez nous faire le plaisir de fumer un cigare avec nous... Ça ne se refuse pas...

* ait] a a

Saint Antoine: Merci, je ne fume pas...

M. Gustave: Il est décourageant... Enfin que voulez-vous?... Vous devez avoir un désir... Vous n'avez qu'à parler; car tout vous appartient dans cette maison que vous avez remplie de joie... Tout est à vous. On ne peut pas mieux dire... Du moins tout ce qu'on peut honnêtement donner... Mais c'est nous faire injure que de partir ainsi...

M. Achille: Voyons, j'ai une idée et je crois qu'elle est bonne... Puisque monsieur ne veut rien accepter — et tout comme mon beau-frère je comprends sa délicatesse que nous approuvons tous — car la vie ne peut se payer et ça n'a pas de prix; eh bien! puisqu'il fait preuve d'un désintéressement qui le rend immédiatement notre égal, je me demande pourquoi il ne nous ferait pas l'honneur de se mettre à table et de finir avec nous un déjeuner qu'il a si heureusement interrompu... Qu'en dites-vous?...

Murmure assez approbateur.

M. Gustave: C'est cela! Cela même!... Cela arrange tout!... Il fallait le trouver!... (*A saint Antoine.*) Eh bien?... Qu'en dites-vous?... En nous serrant un peu, on vous fera une petite place, une place d'honneur... Les perdreaux seront froids, depuis le temps qu'ils attendent; mais tant pis!... L'appétit sera bon... Allons, c'est dit, ça va?... C'est sans cérémonie, nous sommes de braves gens, pas fiers, comme vous voyez...

Saint Antoine: Non, vraiment... Permettez... Je regrette, je ne puis... On m'attend...

M. Gustave: Vous n'allez pas nous refuser ceci... Et d'abord qui est-ce qui vous attend?...

Saint Antoine: Un autre mort...

M. Gustave: Un mort!... Encore un mort!... Il ne s'en ira pas... Vous n'allez pas, j'espère, nous préférer un mort!... Nous lâcher pour un mort!...

M. Achille: Non, je vois ce que c'est... Vous aimeriez peut-être mieux descendre à la cuisine... Vous y seriez peut-être plus à votre aise...

M. Gustave: Il pourrait remonter pour prendre le café...

M. Achille: Eh! il ne dit pas non... Il aime mieux ça... Je comprends... Voyons, Virginie, laisse donc ta maîtresse qui n'a plus besoin de tes soins, accompagne monsieur et fais-lui les honneurs de ton petit domaine... Il mangera de tout... Hé! Hé!... Je crois que Virginie et vous, vous n'allez pas vous embêter!... (*S'approchant du saint et lui donnant de petites tapes amicales sur le ventre.*) J'ai bien deviné, pas?... Vieux cachotier, va!... Vieux farceur!... Ah! sacré vieux farceur!...

Virginie, *avec effarement:* Monsieur?...

M. Gustave: Qu'y a-t-il?...

Virginie: Je ne sais ce que c'est; mais Mademoiselle ne peut plus parler.

M. Gustave: Comment, elle ne peut plus parler?...

Viriginie: Non, monsieur, regardez... Elle ouvre la bouche, elle remue les lèvres, elle agite les mains; mais elle n'a plus de voix...

M. Gustave: Ma tante, qu'est-ce que c'est? Vous avez quelque chose à nous dire?... (*Elle fait signe que oui.*) Et vous ne pouvez pas?... Voyons, faites un effort; c'est un peu de paralysie passagère... (*Elle fait signe qu'elle ne peut plus parler.*) Qu'avez-vous?... Que désirez-vous?... (*A saint Antoine.*) Qu'est-ce à dire?

Saint Antoine: Elle ne parlera plus.

M. Gustave: Elle ne parlera plus?... Mais elle vient de parler... Vous l'avez entendue... Elle vous a même dit des choses désagréables...

Saint Antoine: C'était un oubli de ma part; elle n'aura plus de voix.

M. Gustave: Vous ne pouvez pas la lui rendre?...

Saint Antoine: Non.

M. Gustave: Et quand la recouvrera-t-elle, cette voix?...

Saint Antoine: Jamais plus.

M. Gustave: Comment?... Elle restera muette jusqu'à la fin de ses jours?...

Saint Antoine: Oui.

M. Gustave: Pourquoi?...

Saint Antoine: Elle a vu des mystères qu'elle ne peut révéler.

M. Gustave: Des mystères?... Quels mystères?...

Saint Antoine: Dans le monde des morts.

M. Gustave: Dans le monde des morts?... Qu'est-ce que cette nouvelle plaisanterie?... Pour qui nous prenez-vous?... Ah! mais non, mon petit, ça ne se passera pas comme ça!... Elle a parlé; nous l'avons entendue; nous avons des témoins... Vous lui avez, dans un but que je commence à entrevoir, méchamment enlevé l'usage de la parole. Vous allez le lui rendre à l'instant ou sinon...

M. Achille: Ce n'était vraiment pas la peine de lui rendre la vie, pour nous la rendre en cet état...

M. Gustave: Si vous ne pouviez pas nous la rendre complète, telle qu'elle était avant votre intervention maladroite et stupide, il ne fallait pas vous en mêler...

M. Achille: C'est une mauvaise action.

M. Gustave: Un abus de confiance.

M. Achille: Un abus de confiance; c'est le mot; vous êtes inexcusable...

M. Gustave: Vous espérez peut-être nous faire chanter?...

M. Achille: Qui vous avait prié de venir?... C'est triste à dire, mais j'aimerais mieux la voir morte que de la retrouver dans cet état!... C'est trop cruel, trop douloureux pour ceux qui l'aiment... On ne vient pas ainsi, sous prétexte de miracle, troubler la paix des gens qui ne vous ont rien fait et semer le malheur... Ah! mais nous verrons bien qui rira le dernier!...

Le docteur: Permettez... Calmez-vous... Cet homme a mal agi, c'est incontestable; mais nous ne pouvons pas lui en vouloir; il est probablement irresponsable... (*S'approchant de saint Antoine.*) Laissez-moi, mon ami, examiner vos yeux... Bien, c'est ce que je savais... Je ne suis pas intervenu pendant que tout le monde le remerciait trop cordialement de la résurrection miraculeuse, pour ne pas avoir l'air de me mêler de ce qui ne me regarde pas... Je savais à quoi m'en tenir, et vous voyez comme moi qu'elle n'était pas morte... Il n'y a ici ni surnaturel ni mystère; il y a simplement que cet individu est doué d'une puissance nerveuse assez extraordinaire, et qu'il en abuse pour se permettre des plaisanteries peut-être intéressées, et en tout cas déplacées. Il est venu au bon moment, voilà tout; et il est fort probable que, s'il ne s'était trouvé là, vous ou moi aurions fait le miracle, puisque miracle on veut...

M. Gustave: Enfin, que faut-il faire?...

Le docteur: Mais l'empêcher de nuire, et le mettre en lieu sûr, puisqu'il est dangereux.

M. Gustave: C'est juste; il est temps d'en finir; d'ailleurs j'en ai assez... (*Appelant.*) Joseph!...

Joseph: Monsieur?...

M. Gustave: Cours au poste, au bout de la rue; ramène-nous deux agents... Qu'ils se munissent de menottes... Il s'agit d'un

individu dangereux et capable de tout, comme il l'a bien prouvé...

Joseph: Bien, monsieur...

Il sort en courant.

Saint Antoine: Je vous demande la permission de me retirer...

M. Gustave: Oui, mon vieux, faites la bête... Il est temps... Oui, vous allez pouvoir vous retirer... Vous aurez même une belle et noble escorte, attendez...

M. Achille: Oui, mon ami, vous n'allez pas vous embêter; vous allez continuer vos petites plaisanteries et exercer vos petits talents dans un milieu plus* agréable et non moins distingué qu'on appelle le poste... Savez-vous ce que c'est que le «passage à tabac»?...

Saint Antoine: Du tabac?... Merci, je n'en prends pas, je ne fume jamais...

M. Achille: Eh bien, vous apprendrez... Maintenant, un conseil: quand viendront ces messieurs qui vont vous faire l'honneur de vous accompagner... Mais je crois que j'entends leurs pas harmonieux et légers... Les voici!...

Entre Joseph, précédant un brigadier et un agent de police.

Scène 3

Les mêmes, le brigadier, l'agent

Le brigadier, *désignant saint Antoine:* C'est-y là le particulier qui a commis le crime?...

M. Gustave: Justement.

* plus] très **b**

Le brigadier, *mettant la main sur saint Antoine :* Vos papiers?...

Saint Antoine : Quels papiers?...

Le brigadier : Vous n'en avez pas?... J'en étais sûr. Votre nom?...

Saint Antoine : Saint Antoine.

Le brigadier : Saint quoi?... Saint Antoine?... Ce n'est pas un nom de chrétien, ça; je veux l'autre, le vrai...

Saint Antoine, *très doux :* Je n'en ai pas d'autre...

Le brigadier : Soyons poli, n'est-ce pas?... Où avez-vous volé cette robe de chambre?...

Saint Antoine : Je ne l'ai pas volée, c'est la mienne...

Le brigadier : Pour lors, c'est moi qui mens?... C'est bien ça, n'est-ce pas? Dites, ne vous gênez pas...

Saint Antoine : Je ne sais pas... je pense... Vous vous trompez peut-être.

Le brigadier : Je prends note de vos insolences. D'où êtes-vous?...

Saint Antoine : De Padoue...

Le brigadier : Padoue?... Qu'est-ce que c'est que ça?... Où ça se trouve-t-il?... Dans quel département?...

M. Gustave : En Italie.

Le brigadier : Je sais, je sais; c'est pour le lui faire dire... Ah! vous êtes italien?... Je m'en doutais... D'où venez-vous?...

Saint Antoine : Du Paradis.

Le brigadier : Quel Paradis?... Où est-il ce pays de malfaiteurs?...

Saint Antoine: C'est le lieu où les âmes mortes dans le Seigneur montent après leur vie...

Le brigadier: Ah! très bien, je comprends... Monsieur fait le malin... Monsieur se paie ma tête.. Après les insolences, monsieur fait de l'esprit... Bien, votre affaire est claire; ça ne va pas traîner... Et en outre, qu'est-ce donc qu'il a fait? Qu'est-ce qu'il a volé?...

M. Gustave: Qu'il ait volé, je n'ose pas encore l'affirmer; je n'ai pas eu le temps de vérifier le compte; et je n'aime pas à accuser à la légère... Il faut être juste avant tout... Mais ce qu'il a fait est plus grave.

Le brigadier: J'en étais sûr.

M. Gustave: Vous savez le malheur qui vient de nous frapper... Pendant que nous pleurions notre chère défunte et que nous finissions le déjeuner, il s'est glissé dans la maison sous un prétexte quelconque et dans des intentions qu'il est facile de deviner... Il a profité de la simplicité et de la crédulité de la bonne pour se faire ouvrir la chambre où reposait le corps. Il espérait évidemment profiter du désordre et de notre douleur pour pêcher en eau trouble et faire quelque bon coup. Peut-être avait-il appris par un complice que les bijoux et l'argenterie de notre tante se trouvaient étalés sur la cheminée... Malheureusement pour lui, notre tante n'était pas morte. En voyant tout à coup cet individu de mauvaise mine dans sa chambre, elle s'est réveillée, s'est mise à pousser des cris et l'a interpellé vertement et courageusement. Alors, pour se venger de sa déconvenue, et je ne sais comment — c'est le docteur qui vous l'expliquera — il lui a enlevé l'usage de la parole, et malgré nos prières, refuse de le lui rendre, dans l'espoir naturel de nous faire chanter. Remarquez que je n'accuse pas; je constate simplement. Pour le reste, demandez au docteur.

Le docteur: Je donnerai, devant Monsieur le Commissaire, toutes les explications nécessaires. Si l'on veut, je ferai un rapport.

M. Achille: En attendant, il n'y a pas d'erreur; c'est un malfaiteur ou un fou; peut-être l'un et l'autre; en tout cas, un individu dangereux qu'il importe de mettre en lieu sûr...

Le brigadier: C'est évident. Nous allons vous débarrasser de tout ça... Rabutteau?...

L'agent: Brigadier?...

Le brigadier: Les menottes...

M. Gustave: Messieurs, vous vous êtes si aimablement dérangés, qu'avant de nous quitter vous allez nous faire le plaisir de prendre avec nous un verre de quelque chose...

Le brigadier: Ma foi, ce n'est pas de refus, n'est-ce pas Rabutteau?... D'autant plus qu'il n'a pas l'air commode, notre particulier...

M. Gustave: Joseph, une bouteille et des verres... (*Sort Joseph.*) Nous trinquerons en même temps au rétablissement de ma tante...

Le brigadier: De ce temps-là, ça ne fera pas de mal.

M. Gustave: Il pleut toujours?...

Le brigadier: Un déluge... Je n'ai fait que traverser la rue; regardez mon caban...

L'agent: C'est-y de l'eau? C'est-y de la neige? On ne sait, mais c'est pire...

Joseph rentre avec un plateau et présente les verres à la ronde.

Le brigadier, *levant son verre:* Messieurs, dames, à la vôtre!...

M. Gustave, *trinquant avec le brigadier:* Brigadier, à la vôtre!... (*Tous trinquent avec les agents.*) Encore un?...

Le brigadier: Je veux bien... (*Faisant claquer la langue.*) Il est bon!...

Saint Antoine: J'ai soif... Je voudrais un verre d'eau...

Le brigadier, *ricanant:* Un verre d'eau!... Non, mais entendez-vous cet oiseau-là?... Vous en aurez, de l'eau; attendez, mon petit, que nous soyons dehors; elle vous tombera toute rôtie dans la bouche... Allons, assez traîné... Rabutteau, les menottes; et vous, tendez les mains...

Saint Antoine: Mais je n'ai...

Le brigadier: Hein!... De la rouspétance et des observations?... Il ne manquait plus que ça... Ils sont tous les mêmes...

On sonne à la porte cochère.

M. Gustave: On sonne!... (*Joseph sort pour aller ouvrir.*) Quelle heure est-il?... Peut-être que déjà les premiers invités...

M. Achille: Pas encore... Il n'est que trois heures...

Entre le Commissaire de Police.

Scène 4

Les mêmes, le Commissaire

M. Achille: Tiens, c'est Monsieur Mitrou, le Commissaire de Police...

Le Commissaire: Mesdames, messieurs, bonjour!... J'ai appris... (*Apercevant saint Antoine.*) Mais je m'en doutais bien; c'est saint Antoine lui-même, le grand saint Antoine de Padoue...

M. Gustave: Vous le connaissez donc?...

Le Commissaire: Je ne connais que lui!... C'est la troisième fois qu'il s'échappe de l'hospice... Vous comprenez, il est un peu... (*Il agite le doigt devant le front.*) De son vivant, c'était, paraît-il, un magnétiseur prodigieux...* Et à chaque escapade, il fait les mêmes coups; il guérit les malades, redresse les bossus, exerce illégalement la médecine...** Enfin, un tas de choses défendues par la loi... (*S'approchant et examinant plus attentivement saint Antoine.*) Oui, c'est lui... Ou du moins... Mais il a bien changé depuis sa dernière fugue... Enfin, si ce n'est lui, ce doit être son frère... Il y a là quelque chose qui ne me semble pas clair... Nous verrons ça au poste; allons, je suis pressé; allons, vite, mes enfants, au poste, au poste, au poste!...

M. Gustave: Faisons-le sortir par ici, par la porte du jardin; ce sera moins remarqué...

On ouvre la porte qui donne sur le jardin. Entre un tourbillon de pluie, de neige et de vent.

M. Achille: Chien de temps!... Il pleut, il neige, il grêle...

On pousse saint Antoine vers la porte.

Virginie, *accourant:* Mais monsieur... Le pauvre homme... Voyez, il est nu-pieds...

M. Gustave: Eh bien, quoi?... Peut-être faudrait-il qu'on lui paie un carrosse ou une châsse?...

Virginie: Non, je vais lui prêter mes sabots... Prenez-les, saint Antoine, j'en ai d'autres...

Saint Antoine, *chaussant les sabots:* Merci!...

Son auréole s'illumine.

* De son vivant... prodigieux... *om.* **a**
** exerce illégalement la médecine...] fait marcher les paralytiques... **b**

Virginie: Et vous ne mettez rien sur votre tête?... Vous vous enrhumerez...

Saint Antoine: Je n'ai rien...

Virginie: Prenez mon petit châle... Je vais chercher mon parapluie...

Elle sort en courant.

M. Achille: Vieille folle!...

M. Gustave: Oui, mais en attendant, il vient un froid de loup par la porte... Allons, voyons, au poste et que cela finisse...

Virginie, *revenant avec un grand parapluie qu'elle offre à saint Antoine:* Voici mon parapluie...

Saint Antoine, *montrant ses* mains:* Ils ont lié mes mains...

Virginie: Je vous le porterai...

Sur le pas de la porte, elle ouvre le parapluie pour abriter saint Antoine, qui sort entre les deux agents suivis du Commissaire de Police. L'auréole du saint resplendit sous le parapluie, et le groupe s'éloigne dans la neige du jardin.

M. Gustave, *fermant la porte:* Enfin!...

M. Achille: Ouf!... Ce n'est pas trop tôt!... En voilà un raseur!...

M. Gustave, *s'approchant du lit:* Eh bien, ma tante?...

M. Achille: Qu'est-ce qu'elle a?... Elle s'affaisse, elle retombe...

Le docteur, *se précipitant:* Je ne sais... Je crois bien...

* ses] les **b**

M. Gustave, *penché sur le lit:* Ma tante?... Ma tante!... Eh bien?...

Le docteur: Cette fois, c'est la fin... Je vous l'avais bien dit...

M. Gustave: Mais ce n'est pas possible!...

M. Achille: Mais docteur, voyez donc... Il n'y a rien à faire?...

Le docteur: Hélas! rien!...

Un silence durant lequel tous se groupent autour du lit.

M. Gustave, *reprenant le premier son sang-froid:* Quelle journée!...

M. Achille: Écoutez la tempête!...

M. Gustave: C'est égal, nous avons été un peu durs envers ce pauvre bougre... Après tout, il ne nous a fait aucun mal...

Fabrice van de Kerckhove

Le Rire de Maeterlinck

Il y aurait donc un Maeterlinck farceur et bouffon.

En janvier 1903, l'auteur des petits drames de l'angoisse, de la légende tragique de *Pelléas*, l'essayiste édifiant de *La Sagesse et la Destinée* annonce à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, son traducteur allemand, qu'il achève « une sorte de bouffonnerie qui sera intitulée : *Le Miracle de saint Antoine* »[1]. Depuis quelques années déjà, il cherche à renouveler son écriture dramatique : dans *Aglavaine et Sélysette* (1896) d'abord, pièce dont le demi-échec le détourne pendant près de cinq ans du théâtre, puis dans les légendes de *Sœur Béatrice* et d'*Arianne et Barbe-Bleue* (1902), destinées dès le départ au théâtre lyrique, dans *Monna Vanna* enfin (1902), drame historique qui exalte « l'Amour triomphant des épreuves, des pièges et des surprises »[2]. Pièce, surtout, qui devrait renouer avec ce que Maeterlinck nomme alors « les lois spéciales » du théâtre[3]. Fructueuses retrouvailles, car le succès ne se fait pas attendre et le nouveau drame fait fureur en Allemagne et en Russie. Contemporain de *Monna Vanna*, *Le Miracle de saint Antoine* participe de cette redécouverte d'une dramaturgie que les symbolistes et Maeterlinck lui-même avaient contestée quelques années

[1] Lettre à Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Gand, 12.1.1903, [Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier (Mss II 7004/92)]; voir Jean Warmoes, *Lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand Friedrich von Oppeln-Bronikowski*, dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 7, 1961, p. 58.

[2] Joseph Galtier, *Maurice Maeterlinck raconté par lui-même*, dans *Le Temps*, n° 15.323, 29 mai 1903.

[3] *Ibid.*

plus tôt. Lors de sa création à Bruxelles, en septembre 1903, la farce déconcerte le public plus qu'elle ne l'amuse et irrite beaucoup la critique. Malgré ce mauvais départ, elle s'impose bientôt sur des scènes étrangères et rencontre, en Russie surtout, les recherches d'une avant-garde qui veut renouer, pour d'autres raisons, avec les genres populaires: Meyerhold en 1906, puis Vakhtangov la mettent en scène et le souvenir de ces spectacles a valu au *Miracle* d'être réédité récemment à Moscou dans une anthologie du théâtre belge[1]. Et c'est un Russe encore, Pitoëff, qui dans les années 20 défend la pièce à Genève et à Paris.

Publiée tardivement, en 1919, et avec quelque réticence[2], dans son texte original français, introuvable aujourd'hui en librairie, cette farce oubliée devait être rééditée. Il fallait retracer aussi sa curieuse destinée à la scène, s'interroger enfin sur la part du rire dans le théâtre de Maeterlinck.

Une farce en deux actes

Nouvel épisode de la vie d'un saint dont les tentations ont alimenté l'imaginaire des peintres et des écrivains fin de siècle? Miracle médiéval comme *Sœur Béatrice*? On pourrait croire que Maeterlinck s'amuse à décevoir les attentes que suscitent à la fois le titre de la pièce et le nom de son auteur: c'est d'un autre Antoine qu'il s'agit, Antoine de Padoue, cher aux «humbles» plus qu'aux lettrés. Et le genre choisi n'est pas celui du miracle ou du mystère, mais celui, tout aussi médiéval, de la farce.

[1] Voir la liste des mises en scène et la bibliographie: on constatera que les traductions et la plupart des mises en scène étrangères précèdent l'édition du texte original.

[2] Le 5 juin 1911, Maeterlinck écrit à Oppeln-Bronikowski que *Le Miracle* n'a toujours pas paru en français et ne paraîtra sans doute jamais car il n'en est pas satisfait (Mss II 7004/218); voir l'article cité de Jean Warmoes, p. 77. En tête de l'édition originale de 1919, *Le Miracle* est présenté comme «une œuvre marginale qui n'est à sa place que dans une collection de curiosités littéraires». Cet avertissement disparaît de l'édition définitive, parue chez Fasquelle en 1920.

L'action de cette farce en deux actes, Maeterlinck la situe dans une Flandre de convention : à la fois truculente et ascétique, terre-à-terre et mystique, comme le veulent les clichés de l'époque. Au premier acte, le rideau se lève sur le vestibule d'une antique maison bourgeoise : la vaste demeure de Mlle Hortense, une vieille fille qu'on enterre ce jour-là. Un vieux barbu hirsute, « vêtu d'une robe de bure boueuse » sonne à la porte. Affirmant qu'il est saint Antoine en personne, il prétend ressusciter la morte. La vieille servante qui l'a fait entrer, Virginie, un cœur simple, admet très vite cette irruption du merveilleux dans le quotidien, d'autant plus que c'est à l'appel de ses prières que saint Antoine a répondu. Mais elle sait que si le miracle a lieu, elle devra renoncer aux trois mille trois cents francs que lui a laissés Mlle Hortense. Aussi saint Antoine lui laisse-t-il la décision :

> Saint Antoine : (...) C'est à vous de choisir...
> Virginie, *après un instant de réflexion :* Ressuscitez-la tout de même[1]...

L'auréole d'Antoine s'illumine : elle s'allumera par intermittence, chaque fois que le bon saint aura quelque motif de se réjouir. Virginie ne se trouble pas pour autant, fait le catalogue enthousiaste des propriétés de la défunte, commente la part d'héritage qui revient à chaque membre d'une famille « excessivement bien, excessivement riche » — l'auréole entretemps a cessé de briller —, donne enfin le menu du banquet funèbre et la description des invités : « des amis, des connaissances, des locataires ». Mais elle a pris du retard : il faut mettre le saint au travail. Sans façon, elle lui fait porter un seau d'eau, lui demande de balayer le sol du vestibule. Le saint s'exécute maladroitement. Prié de s'asseoir, il s'assied sur les couronnes mortuaires.

Interrompus dans leur banquet, les autres personnages surgissent successivement sur la scène : Gustave et Achille, les neveux de la morte, Joseph, le maître d'hôtel, suivis par toute la

[1] *Supra*, p. 23. C'est à la pagination de la présente édition du *Miracle de saint Antoine* que renverront dorénavant les références données entre parenthèses dans le texte.

famille, à laquelle se joignent les invités. On cherche à expulser par la force l'illuminé qui prétend toujours ressusciter la vieille fille. Devant son insistance et sa vigueur — il semble rivé au sol chaque fois qu'on veut s'en saisir — on cherche d'autres moyens de s'en débarrasser. Le curé le flatte par des propos mielleux et tente d'éconduire « Sa Sainteté » par la ruse. Puis le médecin, persuadé qu'il ne faut pas contrarier ce genre de folie, conseille au contraire de le laisser pénétrer dans la chambre mortuaire.

Deuxième acte : le salon où repose Mlle Hortense. Contre toute attente, saint Antoine ressuscite effectivement la morte. L'assistance est tout d'abord interloquée

> M. Gustave : (...) Dans quel monde sommes-nous?... Il n'y a plus de lois... (p. 38)

puis la famille témoigne au saint une reconnaissance plus ou moins sincère — et le médecin explique scientifiquement le miracle :

> Si elle vit, c'est qu'elle n'était pas morte (...). Du reste, tout ceci ne prouve rien ; et il est fort probable qu'elle ne vivra pas longtemps... (p. 38 et 39).

Quant à la ressuscitée, au lieu de « révéler les délices du ciel », comme l'espère Virginie, elle n'ouvre la bouche que pour prononcer quelques paroles aigres et renvoyer sur le champ son sauveur, car ce va-nu-pieds salit le tapis :

> A la porte ! A la porte !... Vous savez, Virginie, que je défends aux pauvres de... (p. 40).

Sur quoi, d'un retentissant « Silence ! », le saint lui coupe la parole. La famille entretemps, par la bouche de M. Gustave, tente de dire sa satisfaction dans un langage aussi solennel qu'hypocrite et marchande déjà sa reconnaissance :

> M. Gustave : (...) et, ne fût-ce que pour l'honneur de la famille, il importe qu'on ne puisse pas dire qu'un étranger, un inconnu, fût-il pauvre, nous ait rendu service, sans qu'une bonne récompense, proportionnée à nos ressources, qui, je le répète, sont restreintes, soit venue payer, autant qu'il est en nous, le service rendu... (p. 40-41).

Mais saint Antoine refuse tout : argent, épingle de cravate, pipe, cigare, dîner en tête-à-tête avec Virginie. La tante cependant fait comprendre par signes qu'elle a perdu l'usage de la parole. Mutisme définitif car, explique le saint, « Elle a vu des mystères qu'elle ne peut révéler » (p. 44) — et qu'elle semblait d'ailleurs peu empressée de trahir. Le médecin explique derechef le miracle — par la « puissance nerveuse » de l'intrus — tandis que les héritiers en prennent prétexte pour conspuer saint Antoine :

> Si vous ne pouviez pas nous la rendre complète, telle qu'elle était avant votre intervention maladroite et stupide, il ne fallait pas vous en mêler... (*ibid.*).

Ils appellent les gendarmes : le commissaire croit un moment reconnaître le vagabond :

> C'est la troisième fois qu'il s'échappe de l'hospice... (...) De son vivant, c'était, paraît-il, un magnétiseur prodigieux... Et à chaque escapade, il fait les mêmes coups ; il guérit les malades, redresse les bossus, exerce illégalement la médecine... Enfin, un tas de choses défendues par la loi... (p. 51).

Mais le trouvant bien changé, il se met à douter :

> Il y a là quelque chose qui ne semble pas clair... (*ibid.*).

A la fin de la pièce, l'incertitude du spectateur qui se soucierait de vraisemblance reste donc entière : miracle, suggestion, phénomène « magnétique » ? Les gendarmes emmènent le saint sous la pluie : Virginie seule le prend en pitié, l'accompagne et lui donne, pour le protéger, ses sabots, son châle, son parapluie. La famille constate cependant que Mlle Hortense est morte pour de bon. Les effets de l'intervention du saint ne se sont pas prolongés. On est revenu à la situation initiale. Que peut-on encore reprocher au malheureux thaumaturge ?

> M. Gustave : C'est égal, nous avons été un peu durs envers ce pauvre bougre... Après tout, il ne nous a fait aucun mal... (p. 53).

Un comique à deux registres

Lorsqu'il écrit *Le Miracle*, Maeterlinck ne rêve plus, comme dans les années 1890, d'un théâtre radicalement autre, qui n'aurait rien de commun avec ce que proposent les scènes de son temps. Ses premières pièces, les écrits qu'il a consacrés à la dramaturgie et où il défend les catégories paradoxales de « drame statique », de « tragique quotidien », de « dialogue du second degré », continuent certes de marquer auteurs dramatiques et metteurs en scène, déjà le *Pelléas* de Debussy divise le public de l'Opéra comique et Reinhardt monte la pièce originale à Berlin. Maeterlinck cependant ne cesse de s'éloigner de son premier théâtre : désormais, son « idéal serait, déclare-t-il en 1903, le drame philosophique, à la façon de Renan »[1] : un théâtre qu'animerait toujours la philosophie qu'il développe dans ses essais, mais qui renouerait dans sa dramaturgie avec les formes traditionnelles, dont le respect assurerait seul l'efficacité scénique et — faut-il le préciser ? — le succès commercial. L'écrivain, dès lors, s'« assure chaque jour davantage que le théâtre a des lois spéciales » : « Il faut faire gros, dit-il, mettre de l'action et du mouvement pour les yeux » et répondre ainsi aux attentes d'un public toujours méprisé, mais désormais accepté tel qu'il est, c'est-à-dire subissant « la loi des foules ». « Dans une salle de spectacle, le niveau est forcément médiocre et les esprits de qualité y subissent un amoindrissement[2]. »

Parmi ces « lois spéciales » du théâtre, l'écrivain redécouvre celles, « un peu grossières », précise-t-il, de la farce — un genre qui paraît aux antipodes de tout son théâtre, dont il reconnaît en passant qu'il « n'excite pas une folle gaieté »[3]. De la farce, *Le Miracle* adopte les outrances et les simplifications : intrigue élémentaire, personnages grossièrement typés, situation caricaturale, poussée à l'absurde, gros comique de gestes et de mots. Mais loin d'être d'une seule tenue, le comique, ici, hésite, comme on verra, entre deux registres.

[1] Entretien cité avec Joseph Galtier.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

Intrigue élémentaire et situation banale : les funérailles comme les noces — chez les petits-bourgeois — sont l'occasion de mettre à nu l'envers burlesque d'un rituel social et se prêtent donc à la farce comme à la comédie. Et ce n'est pas la première fois que l'arrivée d'un hôte imprévu vient ainsi perturber le déroulement d'un rite. Au thème des funérailles, Maeterlinck mêle, en le traitant sur le ton de la parodie, celui du retour sur terre, à l'époque moderne, du Christ ou de ses saints, un thème souvent développé sur le mode sérieux au XIXe siècle : s'ils revenaient un jour, le Christ ou quelque saint thaumaturge, dans un monde certes bien pensant et se réclamant parfois très haut des valeurs chrétiennes, mais matérialiste et hostile au mystère, s'ils revenaient, ne seraient-ils pas mal accueillis, voire traités comme des fous ? C'était déjà, dans un tout autre registre, le thème de *Jésus-Christ en Flandre* de Balzac, ou du *Grand Inquisiteur* de Dostoïevski. Sans parler d'une toile comme *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor, où la solitude du Christ bientôt livré aux outrages des masses modernes renvoie à la marginalité de l'artiste d'exception dans le monde contemporain.

Très simple, la fable est d'une construction symétrique, volontairement stricte et linéaire, si on la compare, par exemple, à la structure librement additive d'un *Ubu Roi*. La pièce s'ouvre en effet avec l'intrusion du saint, qui rencontre aussitôt Virginie ; elle se termine sur son expulsion, avec Virginie pour acolyte provisoire. Le premier acte est celui des réactions incrédules et violentes des bourgeois à l'annonce du miracle, tandis que se noue entre saint Antoine et Virginie une alliance que les autres affecteront de prendre pour une idylle. Le second acte répète le premier, dont il grossit encore les effets, et montre les réactions des bourgeois au miracle accompli : un retournement très hypocrite s'ébauche, pour laisser à nouveau place à l'antagonisme premier du saint en haillons et des riches bourgeois. A l'irruption initiale répond l'expulsion finale. Ce n'est qu'une fois débarrassé de l'intrus et rassuré par le trépas définitif de la vieille fille que M. Gustave, dans la dernière réplique de la pièce, peut adopter un ton plus bienveillant : on n'en veut plus au « pauvre bougre ». Mais on ne fera certes rien pour lui. Il ne se sera donc rien passé,

chacun sera confirmé dans son rôle, et dans son aveuglement. Alors que la farce est souvent marquée par quelque retournement spectaculaire, la routine ici reprend son cours, même Virginie ne fait que se conformer à celle de sa dévotion.

Ces deux actes presque symétriques se déroulent dans deux lieux contigus mais asymétriques. Par le dialogue, nous en connaissons un troisième, invisible — la salle où prend place le festin interrompu [1]. Mais renonçant à montrer la scène même du banquet, Maeterlinck situe son premier acte dans un vestibule: lieu des antagonismes et des transitions, où se rencontrent la sphère privée et l'espace public, les riches et les pauvres, le monde des convenances, de la loi, et celui de l'irrationnel, de la folie. Lieu où peut se développer, comme nous le verrons, le rôle d'intermédiaire, de portière du merveilleux qui est celui de Virginie. Le second acte, au contraire, nous introduit dans le vif du sujet et au cœur de la maison: dans la chambre mortuaire où le miracle peut enfin avoir lieu.

Simples et grossièrement typés, plus ou moins caricaturaux, identiques à eux-mêmes d'un bout à l'autre de la pièce, les personnages se divisent en deux groupes, qui ne font pas rire de la même façon, ne relèvent pas d'un même registre du comique.

Une galerie de bourgeois mesquins, d'abord: ce sont les plus nombreux sur la scène. La vieille fille au cœur sec qui, à peine ressuscitée, est reprise par ses obsessions ménagères et son horreur des taches: la cire des cierges sur sa manche, les empreintes que laissent sur le tapis les pieds nus de saint Antoine. Les héritiers, ses neveux Gustave et Achille, qui forment une paire solennelle et bouffonne: on peut les imaginer complémentaires ou identiques, tels Laurel et Hardy ou tels les Dupond-Dupont d'Hergé. Se voulant beau parleur, le premier a toujours l'initiative; l'autre lui fait souvent écho. Sous la dignité affichée, leurs conversations

[1] La traduction anglaise en un acte, qui se présente en 1918 comme «la seule version autorisée», se déroule en un seul lieu par l'artifice d'une double porte qui s'ouvre lorsqu'il le faut sur le second espace (voir bibliographie).

trahissent leur rapacité foncière. Ainsi Gustave envisage-t-il déjà les modifications qui rendront la maison « plus moderne » : il aura la délicatesse de ne s'y installer que dans quelques jours, car « il ne serait pas convenable que dès le lendemain... » (p. 31). Du groupe des invités, deux figures se détachent : le curé qui avec beaucoup d'onction tente d'éconduire un saint qu'il préférerait voir rester dans sa niche ; le médecin qui tient toujours prête une explication « scientifique » des événements les plus saugrenus. Des gendarmes conformes au cliché viennent enfin rétablir l'ordre perturbé par le « miracle ».

Tout autre le comique de saint Antoine et de Virginie. Maeterlinck tempère ici la caricature de tendresse, la tendresse qu'il voue depuis toujours à l'occulte et à l'irrationnel, aux formes populaires et archaïques de la dévotion : car, au contraire des bourgeois qui se veulent modernes, le saint homme et la dévote sont vieux tous les deux, et représentent un monde qui disparaît.

Quelques allusions sacrilèges se glissent certes dans leurs répliques :

> Virginie : Mais elle est morte depuis trois jours.
> Saint Antoine : C'est pourquoi je désire la ressusciter (p. 22).

Ou quelques poncifs de l'anticléricalisme :

> Virginie : (...) Vous n'avez pas l'air riche...
> Saint Antoine : Non, les saints ne sont pas riches.
> Virginie : On leur donne cependant...
> Saint Antoine : Oui, mais tout ce qu'on donne ne monte pas au ciel (p. 25).

Mais ce qui importe, c'est la candeur et la facilité avec lesquelles Virginie va et vient entre les mondes, entre les riches et les pauvres, entre le bon sens et l'irrationnel, la légende et le quotidien, le sacré et le profane. Le personnage en devient bientôt plus touchant que ridicule et sa familiarité avec le mystère le rapproche des figures positives du premier théâtre de Maeterlinck : l'Aïeul qui paraît dans *L'Intruse*, par exemple, et dans lequel l'écrivain voyait « l'être normal, primitif, original, en com-

munion immédiate avec l'inconnu »[1]. Virginie baise le bas de la robe de saint Antoine en répétant machinalement ses invocations, mais n'hésite pas à lui mettre un seau et un balai dans les mains :

> Troussez donc votre robe, vous allez vous mouiller... (p. 26).

Elle s'étonne à peine des intermittences de l'auréole :

> Virginie : Et alors, votre chose, votre machin s'allume?...
> Saint Antoine : Oui, il part malgré moi... (p. 23).

Et craint surtout pour les rideaux, qui pourraient prendre feu au contact du nimbe flamboyant. Très à l'aise dans la légende et le merveilleux, elle reste insensible à la médiocrité des bourgeois qui l'entourent et ne cesse de se méprendre sur leurs intentions : ainsi s'attend-elle naïvement à ce que Mlle Hortense, à peine ressuscitée, « révèl[e] les délices du ciel » (p. 39), alors qu'il en ira tout autrement. Loquace, elle dit dans son langage assez fruste et familier tout ce qui lui passe par la tête, avec une simplicité désarmante. Ses répliques charrient au besoin les préjugés de ses maîtres, c'est du moins qu'elle ne partage pas leur hypocrisie. Elle ne prête en tout cas pas l'oreille aux diverses conjectures des bourgeois, mais, restant jusqu'au bout fidèle au saint qu'elle croit surgi à l'appel de ses prières, elle l'accompagne encore dans sa retraite forcée à la fin de la pièce : une très vieille Antigone.

Quant à l'intrus, saint Antoine, Maeterlinck jusqu'à la fin entretient habilement l'incertitude à son sujet, avec la liberté et le mépris de la vraisemblance que permet le genre de la farce. Apparition, fou, imposteur, magnétiseur sans emploi? Ce qui est certain, c'est qu'il incarne tout ce que rejette la petite société à laquelle il impose sa présence : la pauvreté, la mystique, la légende, tout ce qui est contraire à la fois aux convenances et aux « lois », que ce soient celles de la société ou celles de la science.

[1] Ce sont les termes qu'il emploie dans sa lettre du 15 février 1890 à Albert Mockel, citée par Gustave Vanwelkenhuyzen dans *Encore « L'Intruse » et « Les Flaireurs »*, dans *Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 41, 1963, p. 54.

Les pauvres ne sont pas les bienvenus dans la demeure — Mlle Hortense le rappelle encore au moment où elle revient à la vie — et avec saint Antoine, c'est un pauvre qui prétend tout régenter dans la maison et entreprend de bouleverser les lois de la nature comme les règles de la bienséance.

Pour accentuer le contraste, et pour abonder dans le sens de la farce, Maeterlinck présente la sainteté d'Antoine sous le jour le plus caricatural : malpropreté d'ascète, don de double vue, auréole à éclipses — accessoire électrique qui sera fort remarqué à la création de la pièce —, thaumaturgie forcenée qui se réduit à la manie de ressusciter les morts. Étranger au monde, ce saint est maladroit dans toute entreprise qui ne relève pas du miracle : exécrable balayeur, il ne peut s'asseoir sans écraser les couronnes mortuaires. Et s'il fait imperturbablement le bien, apparemment persuadé que rendre la vie est un bien, c'est avec maladresse encore, sans trop s'inquiéter de la portée de son geste.

Mais sa détermination calme dans la monomanie révèle par contraste l'agitation vaine, les passions et les hypocrisies de la fourmilière qu'il dérange : ainsi dans la scène où l'on voit Joseph et Gustave s'agiter autour de lui sans réussir à l'ébranler, un des jeux de scène les plus caractéristiques de la pièce. La présence à ses côtés de Virginie, la confiance que celle-ci lui témoigne viennent tempérer la rigueur caricaturale du personnage et accentuer ce qu'il peut y avoir de touchant en lui. Dans un monde vulgaire et mesquin, sa maladresse et son inadaptation ne sont pas sans une grandeur dérisoire. Il y a du don Quichotte en lui, comme il y a déjà du Charlot, avant la lettre : il faudra attendre Goll et Ghelderode pour que se rejoignent l'esprit franciscain et la « chaplinade »[1].

A la volubilité hypocrite et prétentieuse des bourgeois, comme à la loquacité fruste et familière de Virginie, saint Antoine

[1] La figure de saint François aura chez Ghelderode, dans les *Images de la vie de saint François d'Assise* (1926) des allures franchement chaplinesques, qu'annonçaient déjà les formules d'Ivan Goll : « Saint Charlot d'Assise », et même « Charlot-Christ » (*La Chaplinade*, dans *Le Nouvel Orphée*, Paris, La Sirène, 1923, p. 32 et 37).

oppose son silence et sa concision : il ne parle le plus souvent que par monosyllabes — « Non », « Oui », « Qui ? », « Ah ! » —, assertions sans réplique — « Je viens la ressusciter » (p. 29) —, injonctions brèves — « Il faut que... », « Je désire... ». Par son mutisme interrompu de répliques laconiques et de rares exclamations, la figure du saint peut rappeler, plus que Virginie encore, les personnages du premier théâtre de Maeterlinck, même si ses propos sont plus impératifs que balbutiants.

Dans la lettre à Mockel que nous avons citée, Maeterlinck comparait la « cécité symbolique » de l'Aïeul dans *L'Intruse* à « celle du poète et du saint ». La grandeur fruste et la maladresse de saint Antoine ne sont-elles pas tout aussi symboliques que l'infirmité de l'Aïeul ? L'image du saint et celle du poète ne se rencontrent-elles pas ici encore, dans une assez tendre dérision ? Le saint du *Miracle* s'inscrit peut-être dans la lignée de ces répondants allégoriques de l'artiste et de l'écrivain qui se sont multipliés depuis le romantisme, ainsi que Starobinski l'a bien montré : saltimbanques et Pierrots, mais aussi Christ aux outrages, chez Ensor, on l'a vu, ou chez Gauguin. L'isolement et le déclassement social de l'écrivain, son exclusion tout au moins de la sphère du pouvoir, se projetteraient dès lors ici de façon très significative en une image dédoublée, puisque la figure de saint Antoine associe aux fantasmes de la toute-puissance — il reste inébranlable, ressuscite les morts — un constat d'impuissance définitive — il se fait expulser, il ne peut infléchir le cours des choses.

Quelle place la farce du *Miracle de saint Antoine* occupe-t-elle en définitive dans le théâtre de Maeterlinck ? N'est-ce qu'un divertissement sans lien avec le reste de l'œuvre [1] ? N'y perçoit-on pas, au contraire, comme nous commençons à nous en rendre compte les échos de divers moments de la production dramatique de l'écrivain ?

[1] Comme l'affirme Pierre-Aimé Touchard dans *Le Dramaturge*, sa contribution au volume *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, p. 396. La farce plus courtelinesque de *Berniquel*, que Maeterlinck écrira bien plus tard, en 1926, occupe selon lui la même situation périphérique.

Lorsqu'il caricature la bonne volonté impuissante de saint Antoine et de Virginie, et peut-être, à travers eux, l'impuissance du poète, que fait Maeterlinck sinon la parodie du « drame moderne » qu'il cherche à définir au même moment dans *Le Double Jardin*, en lui assignant pour thème privilégié la lutte du « devoir de charité et de justice » contre l'ignorance et l'égoïsme[1] ? Dans *Le Miracle*, l'accomplissement du « devoir de charité » — le don que saint Antoine veut faire de la vie — échoue pitoyablement devant « l'ignorance » et « l'égoïsme » des petits-bourgeois. Cet échec de la bonne volonté, pure mais caricaturalement étrangère au monde, est comme l'envers burlesque du « véritable drame de ce siècle », du « drame moderne » que Maeterlinck se propose alors d'écrire et dans lequel il voit l'avenir du théâtre.

Le Miracle ne renvoie pas seulement au thème central de la dramaturgie nouvelle de Maeterlinck : les deux dimensions qui se partagent son premier théâtre, la légende et le quotidien, s'y retrouvent également, entrelacées, comme dans *L'Oiseau bleu*, et transposées dans un registre franchement burlesque. L'intrusion de la mort et du mystère dans un univers bourgeois, le refus que cet univers leur oppose : c'est aussi tout le sujet des drames du tragique quotidien.

Revenons encore une fois à *L'Intruse*, qui, lors de la création du *Miracle*, en 1903, figurait au programme de la même soirée : le drame de l'angoisse recevait-il ainsi une sorte de prologue narquois ? Car les deux pièces se répondent, d'une certaine façon, même si dans *Le Miracle*, par une sorte de retournement burlesque, au lieu d'être suggérée par la réaction

[1] « Un grand devoir de charité et de justice, qui offusque tous les autres, subsiste pour le moment au fond de tous les cœurs de bonne volonté. Et peut-être est-ce de la lutte de ce devoir contre notre ignorance et notre égoïsme que doit naître le véritable drame de ce siècle. Une fois cette étape franchie dans la vie réelle comme sur la scène, il sera peut-être permis de parler d'un théâtre nouveau, d'un théâtre de paix et de beauté sans larmes. » (*Le Double Jardin*, Paris, 1904, p. 126-127.) Le rapprochement est fait dès 1906 par Oppeln-Bronikowski : voir *Maurice Maeterlinck und die deutschprachige Literatur*, éd. Stefan Gross, Mindelheim, Sachon, 1985, p. 293.

des personnages à une succession de signes équivoques, l'intrusion est le fait d'un personnage qui se produit effectivement sur la scène — pour apporter la résurrection et non la mort. Les deux pièces, surtout, mettent chacune aux prises deux catégories semblables de personnages : les « bourgeois » d'une part, qui, se refusant à percevoir les « intersignes », tentent d'opposer à l'irruption de l'irrationnel des arguments de bon sens, les clichés du positivisme ; et d'autre part, les figures diverses qui semblent vivre dans la familiarité du mystère. *L'Intruse* dresse ainsi le Père et l'Oncle face à l'Aïeul et aux trois Filles, comme *Le Miracle* oppose les bourgeois à saint Antoine et à Virginie.

Mais le rire de Maeterlinck, peut-on déjà le percevoir dans *L'Intruse* ou dans *Maleine* ? Nous y reviendrons après avoir évoqué les principales mises en scène du *Miracle*.

Le Miracle à la scène

Ingénu, d'une candeur, voire d'une fadeur « franciscaines » lorsqu'il s'agit des faits, gestes et propos de saint Antoine et de Virginie, le comique de la pièce ne se charge de férocité que pour dénoncer la veulerie des bourgeois. C'est ce second registre surtout qui relève de la farce, voire de la charge politique, invite à l'outrance, à la grimace, à la rapidité, aux effets d'ensemble où se rejoignent ridicules individuel et collectif. Mais les deux registres peuvent se renforcer aussi mutuellement, la candeur des uns faisant ressortir l'hypocrisie des autres et inversement. Les metteurs en scène cependant choisiront souvent de privilégier un seul de ces registres. Meyerhold en 1906 et Vakhtangov en 1921 maintiendront résolument la pièce dans celui de la farce, cruelle, bouffonne et rapide. D'autres, au contraire, feront ressortir le comique tendre et touchant de saint Antoine et de Virginie : Vakhtangov en 1918 et Pitoëff en 1927 tireront ainsi la farce vers la comédie.

La pièce est créée à Bruxelles, au Théâtre royal du Parc, le 23 septembre 1903. Georgette Leblanc, qui anime alors un « Théâtre Maeterlinck », la donne en lever de rideau, avant

L'Intruse, au cours d'une série de représentations qui doivent illustrer la variété du talent de l'écrivain[1]. C'est un échec, même si la critique dit grand bien de Darmont, qui incarne saint Antoine: la création du rôle de Prinzivalle dans *Monna Vanna* vient de valoir au comédien, l'année précédente, une renommée internationale. Le *Gil Blas* reflète bien l'opinion générale de la presse lorsqu'il évoque le «public sévère, mais juste, qui a chuté et sifflé la fantaisie de M. Maurice Maeterlinck, avec une unanimité complète et absolue (...) Le rire de Maeterlinck est choquant»[2]. Ce qui choque, c'est évidemment le traitement comique — bassement comique puisqu'il s'agit d'une farce — d'un sujet sacré: subversion de la vieille hiérarchie des genres qui ailleurs encore attirera sur la pièce les foudres de la censure. L'indécision où la pièce laisse le spectateur embarrasse aussi la critique: on voudrait savoir qui est ce saint Antoine, le vrai ou un fou, un mystificateur; si le registre de la pièce est celui du merveilleux ou celui de la satire sociale. On estime que la pièce finit «sans nous fournir toutes les explications qu'il nous faut» car «il faut, même dans les folies, une certaine logique»[3]. Bref, le genre même de la farce, les libertés, les équivoques et les inconséquences qu'il permet, suscitent des réticences, sans qu'on puisse savoir, à lire les comptes rendus, si la mise en scène va très loin dans le sens de l'outrance farcesque ou si elle exploite aussi le comique plus tendre également présent dans la pièce.

Parmi les effets burlesques qui se succèdent au cours de la pièce, un jeu de scène cependant frappe particulièrement les critiques, celui du nimbe à l'éclat intermittent. Car le saint apparaît «la tête auréolée de petites poires électriques»[4]. Le procédé, qui semble tourner en dérision la dévotion naïve de Virginie, se révèle aussi particulièrement ambigu à la scène et

[1] Entre le 21 et le 27 septembre 1903, le «Théâtre Maeterlinck» donne quatre pièces de l'écrivain: *Joyzelle*, *Le Miracle de saint Antoine*, *Monna Vanna*, et *L'Intruse*. On trouvera aux Archives et Musée de la Littérature un dossier de coupures de presse relatives à ces représentations (ML 4439/15).

[2] N° du 26 septembre 1903.

[3] *Gazette* du 24 septembre, voir aussi *L'Étoile Belge*, à la même date.

[4] *Le Patriote*, 25 septembre 1903.

propre à accroître l'indécision du spectateur : illustration naïve du merveilleux, matérialisation tout aussi naïve du « fluide magnétique », truc de charlatan, procédé ouvertement théâtral ? Au lieu de s'indigner de ces équivoques, un critique s'amuse, avec un peu de la goguenardise d'un Villiers de l'Isle-Adam, de l'alliage burlesque de science et de mystique que permet le procédé :

> [l'] auréole mystique dont le cuivre, sous l'action d'une pile électrique adroitement dissimulée sous la manche gauche, s'illumine à chaque parole qui flatte les pieuses manies de l'envoyé du ciel, est un truc ingénieux et conciliateur qui réalise les visions du mysticisme en utilisant les plus récentes ressources de la science moderne[1].

Après l'échec de Bruxelles, il n'est plus question de monter la pièce à Paris, où le Théâtre Antoine devait l'accueillir. Et Maeterlinck craindra encore longtemps que sa pièce, reprise à Bruxelles, ne rencontre à nouveau l'hostilité du public belge[2]. Mais en dehors des frontières de la France et de la Belgique, les mises en scène du *Miracle* vont se multiplier pendant une quinzaine d'années. Nous parlerons trop rapidement, faute de documents, de l'Allemagne, de l'Autriche et de la Pologne, avant de nous étendre un peu sur les mises en scène russes.

C'est en Allemagne que s'esquisse, timidement, la fortune de la pièce : l'essayiste du *Trésor des humbles* y jouit alors des faveurs de la mode, tandis que *Monna Vanna* fait fureur. En 1903 commence à Berlin, avec *Pelléas et Mélisande*, la série des grands spectacles maeterlinckiens de Reinhardt. Après le tout nouveau Schauspielhaus de Francfort[3], le Deutsches Theater de Berlin monte *Le Miracle* le 12 mars 1904 : c'est l'un des derniers spectacles que produit le théâtre sous la direction d'Otto Brahm. Grand défenseur de la dramaturgie naturaliste en Allemagne, c'est Brahm qui, pour ouvrir son théâtre aux tendances nouvelles, a monté notamment *Monna Vanna*.

[1] *L'Indépendance*, 25 septembre 1903.

[2] Lettre du 14 mars 1921 à Victor Reding, directeur du Théâtre royal du Parc : Maeterlinck est heureux qu'on ait en fin de compte renoncé à monter la pièce à Bruxelles (Archives et Musée de la Littérature, ML 2820/191).

[3] Création en langue allemande, le 14 octobre 1903, sur laquelle nous ne disposons pour le moment d'aucun document.

L'article qu'Alfred Kerr consacre au *Miracle* berlinois nous éclaire peu sur les partis pris de la mise en scène. Il témoigne surtout de l'intelligence que le critique avait de la forme dramatique du premier théâtre de Maeterlinck, mais, comme les critiques belges et français, le Léautaud allemand déplore les ambiguïtés de la nouvelle pièce du dramaturge belge. Raillant une modernité qui se réduit à une succession rapide de modes et de manières, il feint de croire qu'une « troisième période », toute consacrée au burlesque, s'ouvre dans la production d'un écrivain qui désormais se cherche :

> Maeterlinck n'a pas la foi, mais il n'admet pas que d'autres ne l'aient pas. Maeterlinck tourne en dérision l'obscurantisme des Lumières — mais le monde des miracles le fait sourire. Quel est donc son opinion? Pour se dispenser d'en avoir une, il donne dans le burlesque. (...) Depuis le moment où Hermann Bahr découvrait Maeterlinck pour l'Allemagne, il ne s'est pas écoulé beaucoup de temps. Mais l'écrivain semble être déjà entré dans sa troisième période. (La deuxième, c'était *Monna Vanna*.) Cet artiste curieux, doucement entraînant, a découvert une nouvelle technique poétique pour évoquer le moyen âge, la terreur des nourrices, la féodalité, la sentimentalité des blanchisseuses. Seule cette technique m'a paru importante — et non pas les contenus qu'elle véhiculait. Cette technique rend perceptibles certains processus intérieurs, indépendamment des paroles que prononcent les personnages. Le matériau de Maeterlinck : les vibrations secondaires, les harmoniques de l'âme. Voilà ce qui est neuf, et qui restera : la forme, le moyen d'expression (...). Maintenant, dans sa troisième période, Maeterlinck met de l'ironie dans sa mystique. (La forme, il y a déjà renoncé dans sa deuxième période.) Il esquisse un sourire. Il « démolit » sa mystique — un peu mais pas tout à fait. (...) Il nous donne en définitive quelque chose qui n'est ni chair ni poisson, où il ne reste rien de la forme qui lui est particulière (et qui fait de lui un pionnier), rien qu'un reste de sentimentalité de blanchisseuse dans le personnage de la servante[1].

L'année suivante, un autre ensemble berlinois, rattaché au Lessingtheater que dirige à présent Brahm, monte la pièce à Vienne, où, comme se plaît à le rapporter Karl Kraus, la censure,

[1] Alfred Kerr, *Maeterlinck und Heijermans im Deutschen Theater*, dans *Der Tag* (Berlin), n° 125, 1904, repris dans *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, *op. cit.*, p. 286-288 (ma traduction).

sans aller jusqu'à interdire la pièce, en modifie cependant le titre :

> car en Autriche il est interdit de mettre sur une affiche théâtrale le nom d'un vrai saint. Elle intima au directeur de remplacer Antonius par *Antimus*. Le directeur obtempère. Trois jours après, nouvelle intervention de la censure qui avait découvert qu'il existe aussi un saint Antimus. Il y en a tant! Le directeur a dû remplacer Antimus par *Antinus*. Pourvu qu'on ne découvre maintenant un saint Antinus, autrement l'affiche finira par porter saint *Asinus Censor*[1].

L'anecdote, plus que la farce elle-même, amuse beaucoup le public, qui rit chaque fois que retentit le nom du saint nouvellement canonisé : bref, un succès de rire mais surtout pour le censeur, note la *Neue Freie Presse*[2].

Maeterlinck est l'une des grandes références de la Jeune Pologne : on monte son premier théâtre dès les années 1890 à Lvov, à Cracovie, à Varsovie. Comme en Autriche, le *Miracle*, dès sa création à Cracovie, indispose l'opinion catholique : l'Église demande aux fidèles de boycotter le spectacle et les Juifs, paraît-il, évitent de le voir, pour ne pas être accusés de se moquer des catholiques[3]. En Bulgarie, la farce est traduite en 1909 par Boris Bakalov, poète auquel on doit aussi un cycle de poèmes marqué par les *Serres chaudes*. Elle continue d'y être montée et la télévision en a récemment diffusé une adaptation[4].

Mais c'est en Russie que la pièce suscite les mises en scène les plus marquantes. On sait que le théâtre de Maeterlinck a profondément marqué le théâtre russe du tournant du siècle.

[1] *Die Fackel*, n° 183-184, 4 juillet 1905, citant *Le Cri de Paris* du 18 juin.

[2] N° du 27 juin 1905.

[3] Cfr Maria Barbara Stykowa, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław..., 1980. Le cinquième chapitre de cette étude de la réception du théâtre de Maeterlinck en Pologne est consacré à trois mises en scène du *Miracle de saint Antoine* : à Cracovie en 1903, à Lvov en 1903, à Stanisławów en 1906. Pour plus de précisions, voir la liste des mises en scène que nous donnons en annexe.

[4] Svetlana Pantcheva a récemment consacré aux mises en scène bulgares une thèse de doctorat dont j'ai pu consulter un extrait en traduction française : *Les Œuvres dramaturgiques de Maeterlinck en Bulgarie*.

Après Tchekhov, Souvorine, Brioussov et Stanislavski, Meyerhold le rencontre à son tour et imagine en montant *La Mort de Tintagiles*, dès 1905, puis *Sœur Béatrice* en 1906, les formes d'un «théâtre de la convention» qu'il définira dans un article fameux de 1907[1] : théâtre statique et stylisé, théâtre de la lenteur, qui, hanté par le modèle de la peinture symboliste, se fonde surtout sur la plasticité des images et des gestes, la discipline instrumentale de l'acteur-marionnette, la musicalité du texte psalmodié, la suggestion de l'accompagnement orchestral.

On pourrait croire que Meyerhold, au moment où son intérêt croît pour les genres populaires, au moment où la catégorie du grotesque commence à occuper le centre de ses préoccupations, rencontre à travers Maeterlinck encore, un Maeterlinck certes tardif, le versant grotesque du théâtre symboliste. Dès 1906, il monte en effet *Le Miracle de saint Antoine*, et à deux reprises : à Poltava, puis à Pétersbourg, dans le théâtre de Véra Komissarjevskaïa, la grande actrice qui vient d'incarner Monna Vanna et Sœur Béatrice. Dans ces mises en scène, la lenteur le cède à la rapidité, mais le goût des ensembles composés demeure et préside à la danse de mort qui entraîne les bourgeois rapaces autour du cadavre qu'on veut leur arracher. La pièce reçoit un éclairage de cauchemar, «mais, note Béatrice Picon-Vallin, les acteurs n'ayant encore d'autre registre que le réalisme, [Meyerhold] aboutit au vaudeville»[2]. C'est comme une farce grinçante, que Meyerhold monte *Le Miracle*, mais sans doute la facture traditionnelle de la pièce ne lui donne-t-elle pas l'occasion de déployer vraiment le registre de son grotesque. Car le grotesque, il va le concevoir explicitement comme une structure de contraste, comme la collision dynamique d'éléments contrastés — le

[1] Consacré à la mise en scène d'*Aglavaine et Sélysette* par Max Reinhardt : Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, éd. Béatrice Picon-Vallin, t. 1 : *1891-1917*, Lausanne, 1973, p. 143-147.

[2] *Id.*, p. 15.

comique et le tragique, le réel et le fantastique[1]. Si ce dernier contraste domine la fable même du *Miracle*, celui du comique et du tragique n'y est sans doute pas assez accusé.

Le grotesque proprement meyerholdien, c'est ailleurs qu'on le trouve alors, toujours dans une certaine relation avec Maeterlinck. Car chez Komissarjevskaïa, au même programme que *Le Miracle*, Meyerhold fait figurer *La Petite Baraque de foire* d'Alexandre Blok. Satire du milieu des théosophes, mais aussi parodie du maeterlinckisme[2], cette pièce, plus que la farce de Maeterlinck, permet au metteur en scène de développer un grotesque vraiment corrosif, qui prend notamment pour cible les formes mêmes du théâtre statique et tourne en dérision ses ambitions métaphysiques. Le rideau se lève sur un chœur immobile de Mystiques psalmodiants : effigies de carton, pareilles à celles d'un stand de tir, mais qui, telles les silhouettes découpées des photographes de foire, laissent apercevoir les bras et la tête des comédiens. Les Mystiques attendent la Mort : celle-ci apparaît sous les traits de la frivole Colombine, et à sa suite, ce sont les personnages de la commedia dell'arte qui, traités à la façon de poupées mécaniques, envahissent brutalement la scène de leurs rires et de leurs gesticulations.

De la farce de Maeterlinck découverte par Meyerhold, Vakhtangov donnera ensuite, en 1918 et en 1921, deux mises en scène diamétralement opposées car au double registre comique de la pièce correspondent deux orientations successives de son travail théâtral.

[1] « Le grotesque ne se limite pas uniquement à ce qui est bas ou à ce qui est élevé. Il associe les contraires, exacerbant consciemment les contradictions et ne jouant que de sa seule originalité (...). Ce qui fonde le grotesque, c'est le désir constant du créateur de tirer le spectateur d'un plan qu'il vient de saisir pour le projeter dans un autre qu'il n'attendait en aucune façon. » (*Le Théâtre de foire*, manifeste de 1912, *id.*, p. 198 et 200.)

[2] Dans des manuscrits préparatoires, Blok fait remarquer la ressemblance qu'il y a entre les Mystiques de sa pièce et les personnages de Maeterlinck et Verhaeren, obsédés par la mort (voir Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold*, Londres, 1979, p. 72-73).

Lorsqu'il monte la pièce en 1918 au Premier Studio du Théâtre artistique de Moscou, Vakhtangov, en bon élève de Stanislavski, se soucie encore de réalisme psychologique avant tout. Il faut que l'acteur entre dans le personnage, même si celui-ci est négatif, par une sorte de sympathie qu'il doit ensuite faire partager par le public. Imprégné de pitié tolstoïenne à travers l'exemple et l'enseignement de Léopold Soulerjitski[1], Vakhtangov efface de la pièce toute cruauté : c'est un spectacle édifiant, une comédie évangélique et souriante, une « bergerie idyllique » qu'il propose au public pour le disposer à la compassion et au pardon. Privilégiant le rôle de la servante Virginie, il décrit aussi avec un humour tendre la galerie des bourgeois qui, troublés dans leur quiétude par l'arrivée d'un illuminé, ne peuvent se résoudre à voir en lui un saint. C'est un monde factice, fade et maniéré qu'il suscite ainsi, un monde que Ripellino, dans le beau livre qu'il a consacré aux grands metteurs en scène russes du premier quart de ce siècle, compare à celui d'une vitrine de Noël[2].

Cruellement satirique en revanche, la seconde mise en scène de Vakhtangov fera date dans l'histoire du théâtre russe. C'est avec ce spectacle que s'ouvre en 1921, sur l'Arbat, à Moscou, la salle du Troisième Studio du Théâtre artistique, l'actuel Théâtre Vakhtangov. De bienveillante, la vision se fait féroce. Vakhtangov se passionne maintenant, à l'exemple de Meyerhold, pour le grotesque et pour une théâtralité librement affichée. Il retrouve dans *Le Miracle* ce qu'il peut y avoir de subversif dans toute farce, se rallie, et rallie Maeterlinck, à l'esprit d'Octobre :

[1] C'est au Théâtre artistique de Moscou le premier mentor de Vakhtangov et celui-ci partagera pendant un certain temps sa conception éthique, missionnaire de l'art. Il l'assistera notamment dans la mise en scène de *L'Oiseau bleu* au Théâtre Réjane en 1911, adaptation du célèbre spectacle du Théâtre artistique de Moscou.

[2] Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Turin, 1965, p. 228.

> Aujourd'hui, écrivit-il, les moyens théâtraux utilisés dans cet *Antoine* pour stigmatiser le bourgeois rejoignent les exigences de la vie, les impératifs de l'actualité [1].

Ripellino, d'après les comptes rendus de l'époque et les souvenirs des témoins, évoque longuement le spectacle :

> L'œuvre de Maeterlinck se chargea d'une violence animale, d'une crudité bien conformes au slogan — « stigmatiser le bourgeois » — qui enthousiasmait alors Vakhtangov.
>
> Deux personnages seulement rappelaient encore la pieuse bienveillance de la mise en scène précédente : saint Antoine dans la bure grise de l'ermite, patient, soumis, émacié par ses jeûnes prolongés, authentique anachorète de la Thébaïde, et la servante Virginie, innocente et débonnaire (...). Vakhtangov dessina d'un trait cruellement grotesque les rapaces affolés à l'idée que le saint, en ressuscitant la tante, les priverait de leur héritage (...). Le neveu Gustave, serré dans une impeccable redingote, dansait sur ses courtes jambes, cachant sous un faux air de décence sa cupidité grossière. Bulle flasque enveloppée dans une soutane, le curé en grand débraillé, avec ses petits yeux mi-clos noyés dans la graisse, ses pommettes allumées par le vin du banquet funèbre, affichait sa préférence définitive pour les nourritures terrestres. Il sautillait avec une grâce mollement efféminée, et ses tirades mielleuses se terminaient en récitatifs liturgiques, ponctués de trilles de ténor. En redingote noire, avec sa moustache de phoque et ses cheveux ébouriffés, le docteur, érigé sur l'x de ses pattes d'anophèle, les coudes sur les flancs, ouvrait les paumes vers le ciel, comme un chirurgien qui attend qu'on lui passe l'essuie-main. (...)
>
> Les bourgeois acquéraient une épaisseur immonde. Leur première apparition déjà était significative : alertés par l'arrivée du thaumaturge, ils abandonnaient comme un essaim la table du banquet funèbre, accouraient, la serviette au cou et la bouche pleine. Tout en gardant chacun leur caractère, ils agissaient en groupe, en conclave,

[1] Cité par Konstantin Rudnitski dans *Théâtre russe et soviétique*, Paris, Éditions du Regard, 1988, p. 54. A la page 79 de cet ouvrage sont reproduites trois photos du spectacle, montrant notamment Youri Zavadski prêtant à saint Antoine « une figure d'ascète inspiré, sage au grand front, aux cheveux blancs rejetés en arrière, lucide vagabond enveloppé de haillons serrés par une corde autour de la taille » (p. 54). Voir aussi la figure 256 dans Joseph Gregor et René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*, Zurich, Leipzig, Vienne, Amalthea-Verlag, 1928.

comme une fourmilière brusquement réveillée, comme un seul personnage à plusieurs têtes. Assignant à chacun ses poses et une gamme différente de grimaces, Vakhtangov avait ensuite imposé aux mouvements individuels un rythme et un tempo communs, qui les intégraient avec précision dans le dessein d'ensemble.

Toujours de face, sur un front, comme chez le photographe, ces silhouettes esquissées à grands traits formaient des groupes proches de ceux du Douanier Rousseau. Et Vakhtangov faisait grand usage des pauses, des arrêts, des suspens (...).

Tout le spectacle tournait autour de la stricte opposition du blanc et du noir. Dans l'antichambre, figées dans des poses grotesques ou glissant comme des toupies, les silhouettes noires des parents ou des hôtes se profilaient sur la blancheur lumineuse des murs. Des pardessus étaient accrochés comme des pendus aux portemanteaux, sous les tristes hauts-de-forme (dignes d'un Ernst ou d'un Richter) qui sommeillaient sur des tablettes. La haie ricanante et macabre des redingotes et des robes de deuil, la rigidité grotesque des cylindres, noirs comme des corbeaux, l'ombre équivoque et solennelle des manteaux jetaient comme un maléfice sur la blancheur du fond. Le contraste du noir et du blanc se retrouvait jusque dans la chapelle ardente où reposait Mlle Hortense : fauteuils enveloppés de housses blanches autour d'une table couverte de velours noir, gros cierges et couronnes blanches sur le fond des murs couverts de crêpe. (...)

Vakhtangov imprégnait donc le texte de Maeterlinck des venins et des sucs de la révolution, donnant aux personnages une allure caricaturale qui les rapprochait dans la dérision des « repus » de Blok et des « gros lards » de Maïakovski[1].

Autres interprétations politiques : celles que donne en Tchécoslovaquie Emil František Burian, qui monte à deux reprises la farce. Compositeur, Burian a tiré en 1923, à 19 ans, un opéra d'*Alladine et Palomide*. Marqué par l'exemple de Meyerhold et de Piscator, il anime dès 1928 des théâtres et des cabarets d'avant-garde et, dramaturge du Moderní Studio de Prague, il s'intéresse une première fois au *Miracle* en 1929. En 1933, il fonde une compagnie qui marquera l'histoire du théâtre tchèque : la compagnie D 33, dans la dénomination de laquelle le D renvoie à l'initiale de Divadlo, théâtre en tchèque, tandis que les deux chiffres indiquent le millésime. Après la guerre, en 1947,

[1] A.M. Ripellino, *op. cit.*, p. 255-257 (ma traduction).

c'est ce théâtre, devenu donc le D 47, qui reprend le *Miracle*, à la veille de la prise du pouvoir par les communistes, sortis vainqueurs des élections de 1946. Dans ce contexte, Burian, militant communiste lui-même, rompt progressivement avec le lyrisme poétique qui caractérisait son style de mise en scène, et renouant avec un certain réalisme, contribue à la définition en Tchécoslovaquie de la dramaturgie nouvelle des années cinquante, qui se réclamera du socialisme. Le *Miracle* joue pour lui de l'opposition de deux mondes : le monde hypocrite de la famille bourgeoise, avec son double visage de respectabilité et de rapacité ; le monde plus authentique des pauvres, qui placent cependant très mal leur confiance. Dans la pièce, il voit le rêve d'une femme du peuple, Virginie — de même qu'il a monté *Roméo et Juliette* en 1946 comme *Le Rêve d'un prisonnier*. La pauvre bonne qui voit son rêve réalisé doit encore payer pour cette réalisation : renoncer à sa part d'héritage. Loin d'être tout-puissant, saint Antoine apparaît aussi comme un pauvre : le temps lui fait défaut, il doit se hâter pour accomplir ses miracles, tandis que le curé le dépouille subrepticement du peu qu'il a. Pour réaliser le rêve des pauvres, conclut le programme des représentations que nous paraphrasons ici [1], il faut d'autres miracles que ceux de l'amour et de l'altruisme, il faut un autre État, où il ne faudrait pas appeler la police pour faire régner la justice. « Combien de miracles devons-nous encore réaliser pour nettoyer nos familles ? » Avec Burian, le *Miracle* de Maeterlinck prépare celui du « coup de Prague ».

A New York en revanche, si l'on en croit Robert Beachboard [2], c'est la « subtile ironie », le « fond exquis » du *Miracle de saint Antoine*, bref la comédie plus que la farce qui séduisent le public américain lorsque Ralph Roeder et les Washington Square Players créent la pièce au Bandbox Theatre, le 7 mai 1915. La compagnie reprendra le spectacle au cours des saisons suivantes. La critique rapproche alors Maeterlinck de Shaw et de Synge.

[1] Je remercie Jan Rubeš, qui a traduit pour moi ce document.
[2] *Le Théâtre de Maeterlinck aux États-Unis*, Paris, SEDES, 1951, p. 105-107.

Et la France? Il faut attendre décembre 1920 pour que Rodolphe Darzens, vieil ami de Maeterlinck, crée enfin *Le Miracle* à Paris : il le met à l'affiche du Grand Théâtre Moncey en même temps que *Le Bourgmestre de Stilmonde*, la pièce patriotique de Maeterlinck. Mais c'est surtout l'interprétation des Pitoëff qui marque en France l'histoire de l'œuvre : le spectacle qu'ils montent en juin 1927 au Théâtre des Arts passe souvent pour la création française de la farce de Maeterlinck [1]. Au même programme figurent aussi *L'Indigent* de Charles Vildrac et *Le Marchand de regrets* de Crommelynck, autre pièce rarement montée du répertoire dramatique belge. Georges Pitoëff admire la farce de Maeterlinck, qu'il a déjà montée à Genève, au cours de la saison 1919-1920. S'il la reprend, c'est qu'il peut se permettre de marquer une pose après le succès de son *Hamlet*, où il a trouvé « le rôle des rôles ». Il ne joue lui-même ni dans la pièce de Vildrac ni dans celle de Crommelynck. Dans *Le Miracle*, dont il a conçu lui-même les décors, dépouillés à l'extrême, il a peu de répliques à prononcer : c'est une présence surtout et il fait montre d'une « flegmatique indulgence » [2] voire d'une « impassibilité caustique » [3]. Mais le spectacle, à lire la critique, est d'une cruauté très tempérée, et le ton de la comédie, une fois de plus, l'emporte souvent sur celui de la farce. Dans cette nouvelle interprétation « franciscaine », les deux personnages positifs de la pièce retiennent presque toute l'attention : Antoine et la servante Virginie, dont le rôle est interprété par Ludmilla Pitoëff, que chacun s'accorde à trouver touchante de simplicité et de naturel. Le rythme de la farce en pâtit, semble-t-il, et le spectacle dans son ensemble se ressent du jeu « au ralenti » de ces deux interprètes, soucieux de rendre « les gestes qui caractérisent un type de personnage » [4]. Ce qui conduit le critique de *L'Action Française* à

[1] Malgré les protestations de Darzens : dans le numéro de *Comœdia* du 18 juin 1927, il rappelle qu'il est le créateur de la pièce en France. C'est à Darzens d'ailleurs que Pitoëff loue, dans de mauvaises conditions, le Théâtre de Arts dans lequel il est installé de 1925 à 1927 et monte donc *Le Miracle*.

[2] Pierre Maudru, dans *Comœdia*, 20 juin 1927.

[3] Louis Schneider, dans *Le Gaulois*, 21 juin 1927.

[4] Jean Courtade, dans *La Renaissance*, n° 26, 25 juin 1927.

rappeler les exigences du genre, et à souhaiter, dans les scènes d'ensemble surtout, « un mouvement plus rapide », qui permettrait d'« enlever à la diable cette charge »[1]. Le spectacle cependant est généralement bien accueilli et la pièce tantôt rencontre une indulgente condescendance, tantôt suscite des éloges sans doute excessifs : « Quelle satire humaine dans cette pochade », s'écrie Pierre Maudru. Malgré les représentations toutes récentes et si remarquées de *Hamlet*, Georges Le Cardonnel, qui voit dans la pièce « une sorte de chef-d'œuvre », donne libre cours à son enthousiasme :

> M. Georges Pitoëff n'a peut-être jamais été meilleur que dans ce personnage délicieux de saint Antoine, et Mme Ludmilla Pitoëff incarne la pauvre servante Virginie avec une simplicité, une humanité, une vérité qu'on n'oublie pas[2].

Les rires de Maeterlinck

La farce de Maeterlinck est donc plus complexe, plus ambiguë qu'il n'y paraît à première vue et cette ambiguïté se reflète dans l'histoire des spectacles qu'elle a inspirés. Nous avons vu les metteurs en scène tour à tour intéressés par ce qu'elle comporte de cruauté, de dérision, par ce qui est proprement farce en elle; ou, au contraire, par le comique plus touchant et dérisoirement sublime des personnages de saint Antoine et de la servante. Et la pièce, avec le registre double de son comique, appelait sans doute ces interprétations opposées. Son destin à la scène est marqué par une autre équivoque, car ce sont deux approches contraires du genre de la farce qui s'y croisent. Au moment où il écrit *Le Miracle*, Maeterlinck, malgré son passé symboliste, cherche en effet à imposer son œuvre dramatique à l'institution théâtrale, et c'est dans ce but qu'il renoue avec une dramaturgie plus traditionnelle et s'essaie à divers genres, dont celui de la farce : son intérêt pour ce genre mineur est loin d'avoir la portée

[1] Lucien Dubech, dans *L'Action Française*, 31 juin 1927.
[2] *Le Journal*, 22 juin 1927.

subversive que présentait dans son premier théâtre le recours aux marionnettes.

C'est au contraire pour sortir du théâtre institué que des metteurs en scène comme Meyerhold et Vakhtangov se tournent vers les genres populaires, la farce, les variétés, la commedia dell'arte, dont ils attendent qu'ils régénèrent le théâtre. En outre, la farce de Maeterlinck renvoie encore, de façon déguisée, à l'horizon philosophique que l'écrivain continue de déployer dans ses essais, tandis que Meyerhold invente un grotesque qui tourne en dérision les formes mêmes du théâtre symboliste, rompt avec ses prétentions métaphysiques, expulse de la scène tout contenu sublime.

Le rire ambigu du *Miracle de saint Antoine*, hésitant entre la cruauté et la tendresse, voire la fadeur, est-ce tout le rire de Maeterlinck ?

Non sans doute, car il y a dans le premier théâtre de l'écrivain, un rire proche de ce « sourire dans les larmes » qu'il aimait chez Laforgue[1], même si Maeterlinck, lorsqu'il parle de ses drames, en a le plus souvent dénié la présence, pour faire uniformément ressortir la dimension tragique de ses pièces. C'est le comique de certains intermèdes, qui sont dans la ligne de Shakespeare[2]. C'est aussi et surtout le comique proprement grotesque qui naît du tragique même, de l'outrance du tragique : le rire que fait naître, pour ne citer qu'un exemple, l'exhibition burlesque des procédés — Maeterlinck, malgré sa doctrine de l'écriture involontaire et du symbole inconscient, pratique aussi une esthétique du procédé, héritée de Poe et de Quincey —, le rire que fait naître l'exhibition des procédés, leur répétition, leur thématisation même. Ainsi lorsque dans *Maleine* le vieux roi fou et la reine Anne font écho dans leur propre discours aux procédés, récurrents dans la pièce, du frappement aux portes et de la répétition verbale :

[1] *Introduction à un essai sur Jules Laforgue*, dans Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes 1886-1896*, éd. Stefan Gross (Archives du Futur), Bruxelles, Labor, 1985 (réimpression : 1989), p. 144.

[2] Par exemple lorsque le vacher, dans *La Princesse Maleine*, entreprend de se déshabiller devant la nourrice (*Théâtre*, t. 1, Paris 1921, p. 49-50).

Le Roi : Ah ! on frappe à toutes les portes ici ! Je ne veux plus qu'on frappe aux portes[1] !
Anne : Mais ne répétez pas toujours ce que l'on dit[2] !

Ce rire ambigu, d'une ambiguïté autrement cruelle que celle que nous avons relevée dans *Le Miracle*, faisait-il peur à Maeterlinck ? Préférait-il présenter son œuvre sous un jour plus sérieux ? Il s'est défendu après coup d'avoir voulu parodier Shakespeare dans *La Princesse Maleine*, une pièce qu'il avait qualifiée de « shakespitrerie » peu après la parution de l'article dithyrambique où Mirbeau le premier rapprochait Maeterlinck du dramaturge anglais[3]. Il supprime de l'édition définitive de *L'Intruse* un trait d'un humour trop noir[4], mais en maintient d'autres, lorsqu'il imagine, par exemple, ce dialogue entre l'Aïeul aveugle, mais voyant, et l'Oncle, véritablement aveugle, selon lui, dans son positivisme borné :

L'Aïeul : Mais vous n'y voyez pas, vous autres !
L'Oncle : Voyons, vous voulez rire ?
L'Aïeul : Je n'ai pas envie de rire, je vous assure[5].

Maeterlinck n'est pas Laforgue, ni Jarry, qui promettait à son public « le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts »[6], mais de ses premières pièces, un certain gro-

[1] *Id.*, p. 184.
[2] *Id.*, p. 108.
[3] Lettre à Grégoire Le Roy du 4 octobre 1890. Considérer cette pièce comme une parodie des drames de Shakespeare « est défendable, écrit-il plus tard à Jean-Marie Carré, au point de vue du résultat, mais n'était pas dans mes intentions... » (J.-M. Carré, *A propos d'une lettre inédite de Maeterlinck*, dans *Mélanges Daniel Mornet*, Paris, 1951, p. 228-229).
[4] Quelques répliques qui concernent le bruit des pas de la servante dans l'escalier (censés figurer l'approche de la mort). « L'Oncle : On dirait qu'elle a des jambes de plomb./ Le Père : Elle devient d'une grosseur effrayante ; je crois qu'elle est hydropique./ L'Oncle : Il serait temps de s'en débarrasser ; vous allez l'avoir sur les bras. » (*La Wallonie*, janv. 1890, p. 14-50).
[5] *Théâtre*, t. 1, Paris 1921, p. 261-262.
[6] *Questions de théâtre*, dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, 1972, p. 416.

tesque moderne n'est certainement pas absent : un humour noir, indécis entre le rire et les larmes [1]. Un grotesque dont il s'éloigne dans *Le Miracle de saint Antoine*, dans la mesure même où il sacrifie aux situations, aux codes traditionnels de la farce. C'est au contraire à son caractère pour une part indécidable que le premier rire de Maeterlinck doit toute sa toxicité. S'il est cruel, c'est au sens que Villiers de l'Isle-Adam prêtait au mot : parce qu'il laisse le lecteur, le spectateur indécis, ne sachant à quoi s'en tenir. Et, par delà Villiers, c'est avec d'autres écrivains admirés — Lautréamont, Poe — que Maeterlinck renoue lorsqu'il abandonne ainsi le lecteur à son incertitude, comme à la fin de *L'Intruse* il abandonne l'Aïeul à une impuissance qu'évoque une comparaison délibérément grotesque :

> tournant dans les ténèbres, autour de la table, comme un cheval aveugle dans un cirque, *sans voir ce qu'il avait prévu* [2].

Bibliographie

Texte français :

Le Miracle de saint Antoine. Farce en deux actes. Frontispice et illustrations dessinés et gravés sur bois par André Deslignères, Paris, Édouard-Joseph, 1919 (*Petites Curiosités Littéraires*). A la page 9 cette mention qui ne figure plus dans l'édition Fasquelle : « Cette farce, inédite en français, improvisée il y a quelque douze ans et traduite en allemand et en anglais, a eu, à l'étranger, de nombreuses représentations. C'est une œuvre marginale qui n'est à sa place que dans une collection de curiosités littéraires. »
Le Miracle de saint Antoine. Farce en deux actes, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1920.

[1] Sur l'humour noir de Maeterlinck, voir Stefan Gross, *Maurice Maeterlinck oder Der symbolische Sadismus des Humors*, Francfort/Main..., 1985 et, du même, *Maeterlinck et l'humour au second degré*, dans *Les Lettres Romanes*, 40, 1986, p. 275-283. Voir aussi l'anthologie récente de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, 1990.

[2] Lettre déjà citée de Maeterlinck à Albert Mockel.

Le Miracle de saint Antoine, farce en deux actes, dans Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode, Fernand Crommelynck, *Théâtre*, éd. Tatiana Proskournikova, Moscou, Éditions Radouga, 1983, p. 207-233. Cette édition reprend le texte de celle de 1920.

Traduction allemande:
Das Wunder des Heiligen Antonius. Satirische Legende in Zwei Aufzügen. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Iéna et Leipzig, E. Diederichs, 1904.

Traductions anglaise et américaine:
The Miracle of Saint Anthony, trad. Ralph Roeder, New York, 1916.
The Miracle of Saint Anthony and Five Others Plays [*Pelléas et Mélisande*, *La Mort de Tintagiles*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *L'Intruse*], New York, Boni and Liveright, 1917 (*The Modern Library of the World's Best Books*).
The Miracle of Saint Anthony. Translated by Alexander Teixeira De Mattos, Londres, Methuen, 1918. Version en un acte. Le traducteur s'en explique dans une note liminaire: « This play was written some ten or twelve years ago. It has never, however, been published or performed in the original. A translation in two acts was printed in Germany a few years before the war; but the present is the only authorized version, in its final, one-act form, that has hitherto appeared in any language. »

Traduction bulgare:
Traduction de Boris Bakalov.

Traduction danoise:
St. Antonius' Mirakel. Komedie i 2 Akter, trad. Poul Knudsen, illustrations d'Anton Hansen, Copenhague, Levin og Munksgaard Teatret's Forlag, 1928.

Traduction italienne:
Il miracolo di sant'Antonio, trad. F.V. Ratti, Rome, Ed. M. Carra et L. Bellini, 1922.

Traductions russes:
Cudo svjatogo Antonija, trad. E. Mattern et V.A. Binstok, Moscou, « Pravda », 1905.
Cudo svjatogo Antonija. Ariana i Sinjaja, trad. A. Vorotnikov, Moscou, « Pol'za », 1909.
Sinjaja ptica. Izbiene mladencev. Cudo svjatogo Antonija, trad. V. Brioussov e.a., Moscou, Sablin, 1910.

Représentations

Bruxelles, 23 septembre 1903, le « Théâtre Maeterlinck » de Georgette Leblanc au Théâtre royal du Parc.

Francfort, 14 octobre 1903, Schauspielhaus.

Cracovie, 17 octobre 1903, Théâtre Miejski. Mise en scène : Józef Kotarbiński.

Leopol, 30 octobre 1903, Théâtre Miejski. Mise en scène : Tadeusz Pawlikowski.

Berlin, 12 mars 1904, Deutsches Theater.

Vienne, 26 juin 1905, Berliner Ensemble au Deutsches Volkstheater. Mise en scène : Karl Meinhard.

Stanisławów, mars 1906. Mise en scène : Andrzej Mielewski.

Poltava, 10 juin 1906, Confrérie du Drame Nouveau. Mise en scène : V. E. Meyerhold.

Pétersbourg, 30 décembre 1906, Théâtre de Véra Komissarjevskaïa. Nouvelle mise en scène de V.E. Meyerhold, décors : V.K. Kolenda. Avec *La Baraque de Foire* d'Alexandre Blok, mise en scène de Meyerhold, décor de Nikolaï Sapounov. Le 3 février 1908, le spectacle est donné à Varsovie (décors de Soudeïkine ?).

Bakou : représentation interdite en 1907 par l'administration du théâtre.

Bulgarie, 1909, Théâtre « Rire et larmes ». Mise en scène : Stoyan Batchvarov.

Japon, 1911.

New York, 7 mai 1915, les Washington Square Players au Bandbox Theater. Mise en scène : Ralph Roeder.

Moscou, 1917, Théâtre intime.

Moscou, 15 septembre 1918, Premier Studio du Théâtre artistique. Mise en scène : Evguéni Bogrationovitch Vakhtangov,

Sofia, 1918-1919, Théâtre national. Mise en scène : Géno Kirov.

Genève, 1919-1920, Théâtre Pitoëff. Mise en scène : Georges Pitoëff.

Paris, décembre 1920, Théâtre Moncey. Mise en scène : Rodolphe Darzens.

Moscou, 1921, Troisième Studio du Théâtre artistique. Nouvelle mise en scène d'Evguéni Bogrationovitch Vakhtangov, décors de Youri Zavadski, qui interprète aussi le rôle de saint Antoine.

Rome, avril 1922, troupe de Gualtiero Tumiati.

Paris, juin 1927, Théâtre des Arts. Mise en scène: Georges Pitoëff. Reprise en 1932.

Sofia, 1927-1928, Théâtre national. Mise en scène: Nicolai Massalitinov.

Prague, 1929, Moderní Studio. Mise en scène: Emil František Burian.

Prague, 1947, Théâtre D 47. Mise en scène: Emil František Burian, décors: Josef Raban.

Münster, Théâtre universitaire, 1963.

Komarno (Tchécoslovaquie), 1973, Théâtre régional hongrois. Mise en scène: J. Konrád

Plovdiv, 1975-1976, Théâtre dramatique. Mise en scène: Ouliana Matéva.

Télévision bulgare, septembre 1987. Mise en scène: Ouliana Matéva.

Archives et Musée de la Littérature

Fondé en 1958, à l'initiative de Joseph Hanse, membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, avec l'appui d'Herman Liebaers, alors conservateur en chef de la Bibliothèque royale Albert 1er, l'asbl Archives et Musée de la Littérature, sous la présidence successive de Luc Hommel, Lucien Christophe et Joseph Hanse, a pour but essentiel d'être un témoin significatif et stimulant de la culture littéraire de langue française en Belgique et de permettre ainsi à des étudiants, à des chercheurs, à des érudits et à des animateurs culturels, de s'attacher à l'œuvre de nos écrivains, de les faire connaître tant à l'étranger qu'en Belgique et de faire progresser, par des travaux fondés sur des documents souvent inédits, l'étude de notre littérature et du patrimoine culturel francophone dans lequel elle s'inscrit.

L'adjonction au noyau originel — l'actuelle section « Archives » — du « Musée de la Parole » d'abord, du « Centre international d'Études poétiques » ensuite, ainsi que la création d'une section consacrée spécifiquement au théâtre, n'ont, certes, pas modifié l'objet fondamental de l'institution mais l'ont considérablement diversifié. Désormais, les Archives et Musée de la Littérature, tout en restant axés pour l'essentiel sur l'étude des lettres belges de langue française, s'ouvrent à l'action pédagogique et deviennent également un centre d'échange avec les littératures étrangères et d'étude de celles-ci.

Chaque section gardant sa matière et son histoire propres, il va de soi que les quatre cellules, actuellement en voie d'informatisation, se proposent des objectifs identiques. Ceux-ci sont au

nombre de trois : 1. la collecte et l'archivage ; 2. le service aux lecteurs et aux chercheurs ; 3. la mise en valeur du patrimoine par des publications, des expositions, des colloques et des collaborations avec des centres étrangers.

La section « Archives »

Cellule-mère de l'asbl, la section « Archives » présente au chercheur près de 6.650 dossiers, relatifs à l'histoire de nos lettres et à nos écrivains depuis 1830, ces dossiers comportant manuscrits, correspondances, carnets, témoignages, coupures de presse, données bio-bibliographiques, épreuves corrigées, éditions rares, livres dédicacés, tracts, manifestes, etc. Il faut y ajouter une bibliothèque de littérature belge de langue française offrant au lecteur plus de 5.000 ouvrages couvrant, pour l'essentiel, les domaines de la fiction, de l'essai, des études d'ensemble, des collectifs et des monographies.

A ces richesses correspond un fichier alphabétique et analytique détaillant les acquisitions jusqu'au 31 décembre 1988. Les acquisitions ultérieures — déjà fort importantes — ont été enregistrées et classées. Elles seront progressivement dépouillées et encodées sur le réseau informatique récemment mis en œuvre. En attendant un fonctionnement efficace et une consultation aisée de ce réseau, et afin de faciliter les recherches pendant la période de transition que nous espérons raisonnable, nous insérons, dans le fichier « classique » de la salle de lecture, une *fiche globale* et provisoire pour chaque acquisition ayant droit à une cote globale. En outre, nous mettons d'ores et déjà à la disposition des chercheurs un listing reprenant les acquisitions depuis 1989. Quant aux livres et aux mémoires de licence (MLA et MLB/C), ils sont systématiquement encodés depuis fin 1989. Signalons la constitution d'un impressionnant fonds de livres concernant nos rapports historiques et actuels avec les pays d'Afrique centrale qui constituaient l'empire colonial belge.

Parmi les fonds spéciaux que gère la section il faut mentionner ici : le fonds Émile Verhaeren (F.S. XVI), récemment com-

plété, le fonds Max Elskamp (F.S. XIII), le fonds André Baillon (F.S. III et V), le fonds Fernand Severin (F.S. XV), les archives de l'architecte Henry van de Velde (F.S. X). Ajoutons à cela d'importants ensembles d'archives et de documents relatifs à: Charles De Coster, Albert Mockel (ensemble en voie de reclassement), Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Marcel Thiry, Géo Libbrecht, Émilie Noulet, Albert Ayguesparse, Constant Burniaux, Franz Hellens, René de Solier, Roger Avermaete, etc. Les chercheurs, tant étrangers que belges, commencent à découvrir — grâce notamment à l'exposition *Tire la langue. Les irréguliers du langage* — l'ampleur croissante de documents ayant trait à l'histoire des avant-gardes belges (Surréalisme, Cobra, Phantomas, Lèvres Nues, Situationnisme...). Des manuscrits (Paul Nougé, Marcel Lecomte, René Magritte, Christian Dotremont, André Souris, Marcel Mariën, etc.) et une abondante correspondance constituent un fonds dont l'exploitation ne fait que commencer.

Parmi les 150 dossiers d'archives inscrits au registre des acquisitions en 1990, nous pointons ici quelques ensembles qui, nous en sommes convaincus, feront l'objet d'investigations futures: 1. album manuscrit et dessiné réunissant les signatures des collaborateurs de la revue *Le Coq Rouge*, offert à Eugène Demolder et à Claire Rops à l'occasion de leur mariage (M.L. 6557); 2. un ensemble d'inédits de Pierre-Marie Olin, collaborateur à *La Wallonie* (M.L. 6561); 3. le manuscrit dactylographié d'*Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau comportant variantes et passages inédits; 4. un dossier «Cobra et la jeune peinture hollandaise» (M.L. 6586); 5. *Notes et Souvenirs,* quatre cahiers manuscrits autographes signés de Jules Destrée (1882-1887); 6. le journal dactylographié du poète Roger Goossens (10 fascicules); 7. un ensemble de manuscrits et de documents relatifs à l'œuvre de Jean-Claude Pirotte (M.L. 6601); 8. soixante-cinq petits manuscrits autographes ou dactylographiés de Franz Hellens (M.L. 6604); 9. plus de six cents lettres autographes de Dominique Rolin et les manuscrits de ses derniers romans. Ce dossier sera complété en 1991; 10. le manuscrit dactylographié avec corrections et les épreuves d'imprimerie corrigées de l'*Adresse aux vivants sur la*

mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire, l'ouvrage capital de Raoul Vaneigem.

La section internationale

Fondé en 1954, le Centre international d'Études poétiques s'est développé d'abord grâce aux innombrables contacts que son fondateur, Fernand Verhesen, a établis avec les poètes, les critiques, les éditeurs et les revues de Belgique, de France et de l'étranger. Éditant par ailleurs une revue, *Le Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, la section a constitué au fil des années une bibliothèque internationale qui, en 1990, comporte environ 70.000 livres (recueils, fictions et études) et plus de 4.000 titres de revues (65.000 exemplaires dans les rayons), qui ont été rassemblés — et continuent de l'être — par le biais de l'échange, des dons ou des legs (P. Bourgeois, E. Vandercammen, P. Della Faille, R. Goffin, R.O.J. Van Nuffel, P.L. Flouquet, B. Noël, J. Moulin, etc.). La section dispose à présent de véritables « bibliothèques » française, québecoise, espagnole, hispano-américaine, portugaise, italienne et centrafricaine hors du commun.

Depuis 1969, le Centre s'est intégré aux Archives et Musée de la Littérature. Il constitue à la fois sa section internationale et le lieu d'archivage et d'étude de la poésie belge de langue française. A cette section s'est ajouté le « Fonds des Écrivains en exil », devenu Fonds des Littératures de l'Europe de l'Est, qui présente aux chercheurs un nombre croissant de manuscrits et de livres reconstituant l'histoire des littératures de l'Europe orientale...

Les objectifs de la section sont multiples : 1. maintenir et intensifier les échanges de revues et de livres avec l'étranger, et notamment avec les centres qui étudient la littérature belge de langue française ; 2. réaliser les quatre numéros annuels de la revue, instrument de recherche et d'échange ; 3. informatiser les fichiers alphabétiques et analytiques portant sur les livres et les revues afin de mettre en place un service aux chercheurs efficace et moderne. Ces trois objectifs devront être pleinement réalisés dans

les deux ou trois années qui viennent. Entretemps, les lecteurs disposent de fichiers classiques et disposeront bientôt de listings qui les complètent.

Partiellement classées et fichées, les archives du Centre (F.S. XVIII) contiennent: 1. correspondances, manuscrits, notes et documents de Pierre-Louis Flouquet et de Pierre Bourgeois; 2. documents et manuscrits relatifs au *Journal des Poètes* et aux biennales internationales de poésie; 3. des documents importants concernant *Sept Arts*, *La Lanterne Sourde*, la fortune littéraire de Lautréamont; 4. correspondances, manuscrits, livres et documents de Pierre Della Faille, Robert Goffin, Edmond Vandercammen.

Depuis 1954, *Le Courrier du Centre International d'Études Poétiques* a publié 188 numéros comportant près de 300 études et traductions ayant trait à des poètes ou à des questions internationales d'esthétique poétique. La revue a toujours opéré dans un esprit de libéralité et d'exigence. Des numéros centrés autour d'un nom ou d'une aire linguistique ou culturelle alternent avec des numéros plus éclectiques. Les directeurs du Centre, F. Verhesen et F. De Haes, ainsi que le secrétaire de rédaction P.-Y. Soucy décident seuls des sommaires définitifs et en assument, ensemble, la responsabilité. La revue a récemment amélioré sa présentation. Le lecteur trouvera dans les derniers numéros des traductions du poète anglais Peter Dale, un dossier sur la poésie moderne japonaise, un volume d'hommage, de réflexions, d'études et de traductions consacré au poète portugais Antonio Ramos Rosa, une présentation et des traductions du poète Peter Huchel, des études sur Novalis, William Carlos Williams, etc. La revue projette également des numéros spéciaux entre autres sur le poète polonais Alexander Wat et sur la poésie québecoise. Elle publie, avec le soutien de la Communauté française de Belgique, quatre numéros par an de 40 à 75 pages environ.

Frans De Haes

La section « Théâtre »

Après avoir rassemblé depuis sa fondation d'importantes archives théâtrales, l'institution a ouvert une section spécifique en 1981. Celle-ci a reçu pour mission de développer les collections déjà existantes, d'en permettre la consultation et de les exploiter en faisant connaître par des études, des publications et des expositions les œuvres de nos auteurs et l'histoire du théâtre dans la Communauté française de Belgique.

Les archives rassemblées concernent aussi bien les auteurs et la vie théâtrale du passé que le théâtre contemporain. Aux manuscrits, ouvrages, correspondances et autres documents de nos grands écrivains classiques, de Maeterlinck à Closson, en passant par Verhaeren, Crommelynck, Ghelderode, Soumagne et bien d'autres, s'ajoute une abondante documentation sur des auteurs récents et encore en pleine activité, de Paul Willems ou Jean Louvet aux écrivains de la nouvelle génération. En plus de toute la matière théâtrale cataloguée dans la section « Archives » (ML), près de cinq cents dossiers ont ainsi été inscrits sous le sigle MLT. Une importante collection d'environ 1.200 pièces dactylographiées d'auteurs belges a par ailleurs été rassemblée sous le sigle MLTB. Une bibliothèque de 2.000 volumes, soit des pièces éditées, belges pour une bonne part, soit des ouvrages généraux sur le théâtre (MLTA et MLTC), est également à la disposition des lecteurs, de même qu'un ensemble de plus de 200 titres de revues, anciennes et contemporaines, belges et étrangères, ainsi que de publications périodiques, émanant de théâtres ou de maisons de la culture (MLTR).

Plusieurs fonds spéciaux sont gérés par la section. Le fonds Camille Poupeye (F.S.XIV) est constitué de la bibliothèque et des archives de ce grands critique de l'Entre-deux-guerres : documentation de premier ordre pour l'étude de l'histoire de notre théâtre à cette époque. Le fonds Wiener (MLTW) se compose d'environ 10.000 programmes de théâtre, de cinéma et de cabaret, recueillis en Belgique et dans d'autres pays d'Europe entre 1890 et 1930. Quant au fonds Mennès (FS.XVII), il rassemble 2.500 volumes environ: ouvrages généraux sur les arts du spectacle et mono-

graphies. Signalons aussi deux fonds constitués par les archives du Théâtre de l'Alliance et du Théâtre du Parvis.

La section « Théâtre » possède également, classé par théâtre, par saison et par spectacle, l'ensemble de la critique de presse sur les spectacles professionnels de la Communauté française depuis la fin des années soixante. Pour les temps plus anciens, on dispose aussi de l'une ou l'autre documentation du même type, comme par exemple les coupures de presse sur les spectacles du Théâtre du Parc entre 1899 et 1936.

Quant à la collection de photos de théâtre, elle représente plus de 50.000 unités. On peut y trouver des documents du plus haut intérêt pour l'histoire du théâtre de la Communauté française, entre autres une importante collection concernant le Théâtre du Marais et les archives, acquises récemment, des photographes de théâtre Oscar et Cayet. La plus récente acquisition en la matière est l'ensemble des spectacles du Ballet du XXe siècle photographiés par Robert Kayaert. On y trouve également de nombreuses photos sur notre vie théâtrale récente et contemporaine. La catalographie de ce très important ensemble est en cours sous le sigle AML, qui regroupera d'ailleurs progressivement l'ensemble de tous documents photographiques que possède l'institution.

Mentionnons enfin, pour clôturer la description des collections de la section, une collection d'affiches et des documents scénographiques dont l'important fonds Joukovsky.

Comme dans les sections « Archives » et « Poésie », l'informatisation de la catalographie de toute cette documentation, systématiquement classée et archivée par Martine Gilmont et Nancy Dubois, les archivistes de la section, vient d'être entamée. Il faut y ajouter la constitution, actuellement en cours elle aussi, d'une banque de données générale et informatisée sur la vie théâtrale contemporaine dans la Communauté française, banque de données qui commencera à être opératoire dans le courant de l'année 1991.

La section « Théâtre » publie d'autre part, depuis la saison 1981-82, un *Annuaire du spectacle de la Communauté française de Belgique*. Cet annuaire, que réalise Martine Gilmont, répertorie tous les spectacles montés par des troupes belges de langue française : opéra et danse, théâtre subventionné, théâtre pour

l'enfance et la jeunesse. Il mentionne également les spectacles étrangers les plus importants accueillis par nos institutions, les productions radiotélévisées et les tournées de nos compagnies à l'étranger. Abondamment illustré, chaque volume est complété par un index de noms qui compte environ 2.500 entrées.

La section « Théâtre » assure enfin les secrétariats du Centre belge de l'Institut international du Théâtre, Communauté française, et du Centre SIBMAS, Communauté française (Société internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle).

La section audio-visuelle

Anciennement dénommée « Musée de la parole », cette section a poursuivi la collection d'enregistrements sonores sur notre vie théâtrale et littéraire commencée sous ce titre par Paul Hellyn dès 1951 et intégrée aux Archives et Musée de la Littérature en 1968. Elle a développé par ailleurs des activités et un archivage photographiques (photos et diapositives) et vidéographiques sur les mêmes sujets. Elle produit aussi, à l'occasion d'expositions ou dans un but pédagogique, des vidéocassettes originales.

La *sonothèque*, qui compte à ce jour plus de 2.500 bandes, regroupe aussi bien des interviews originales et des copies d'émissions de radio que des enregistrements de débats, récitals et conférences qui se sont déroulés au sein de notre Communauté française au cours de ces dernières années. On y trouvera même des documents très anciens, témoignages d'une valeur inestimable, comme les voix de Verhaeren, Maeterlinck, Ensor, Ghelderode ou Crommelynck. Des copies sur cassette de ces enregistrements peuvent être obtenues. Quelques cassettes plus synthétiques ont été réalisées: elles présentent certaines œuvres ou certains mouvements littéraires.

La photothèque, dont l'essentiel est constitué par les collections de Nicole Hellyn, la photographe de l'institution, comprend plus de 600 dossiers de portraits d'écrivains, auxquels il faut joindre un millier de diapositives thématiques évoquant l'univers de

plusieurs de ces auteurs. Elle comprend également plus de 15.000 diapositives, couvrant environ 200 spectacles de théâtre, particulièrement des pièces d'auteurs belges de langue française. Un nombre sensiblement égal de spectacles ont été photographiés en noir et blanc. Très régulièrement, cette documentation photographique en progression constante est utilisée, soit pour des expositions, soit pour illustrer des livres ou des publications périodiques.

La section audio-visuelle développe aussi, sous la responsabilité de Daniel Vanmeerhaeghe, une activité vidéographique. Des pièces d'auteurs belges sont régulièrement captées grâce à ce support. Des copies d'émissions théâtrales nous ont également été remises par la RTBF. Ces vidéos peuvent être visionnées, sur rendez-vous, dans l'institution.

L'archivage informatisé de toute cette documentation audio-visuelle a été entamé sous la responsabilité de Nancy Dubois.

En plus des captations théâtrales, la section réalise quelques productions vidéographiques spécifiques, dont certaines sont diffusées par les soins de la Médiathèque de Belgique. On citera ainsi plusieurs réalisations de Jean-Paul Lavaud, dont *La Légende de Thyl Ulenspiegel*, *Figures de la littérature I* et *II*, *Fernand Crommelynck* ou *Cent ans d'écriture théâtrale*. On citera aussi la transposition vidéographique de *Connaissez-vous Michel de Ghelderode?*, le montage de Paul Hellyn, ou, produite plus récemment, une vidéo consacrée aux *Irréguliers du langage*. La liste de l'ensemble de la collection peut être obtenue sur demande.

Paul Emond

Catalogue de la collection

Archives du Futur

1 *Lettres françaises de Belgique. Mutations.* Entretiens de **Paul Emond** avec **Jacques De Decker, Frans De Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur, Fernand Verhesen,** et un texte de **Henri Ronse.** Avant-propos de **Joseph Hanse.** Collages de **Maja Poláčková.** Bruxelles, Éditions Universitaires, 1980, in-8° (24 x 15 cm), 165 p., broché (Archives du Futur).

Qu'en est-il des lettres françaises de Belgique? Cent ans après le mouvement de *La Jeune Belgique* et de *La Wallonie*, assiste-t-on à un nouvel essor particulièrement important? Paul Emond a interrogé à ce sujet des écrivains, des critiques et des hommes de théâtre. Tantôt similaires, tantôt divergents, ces témoignages apportent à cette question des réponses qui, prises dans leur ensemble, constituent une description détaillée des grands courants de cette littérature et des différents problèmes auxquels elle est confrontée.

2 **Constant Malva,** *Correspondance 1931-1969.* Édition établie et annotée par **Yves Vasseur.** Préface de **Michel Ragon.** Postface de **Jean Puissant.** 2e édition revue et augmentée. Bruxelles, Éditions Labor, 1985, in-8° (21,5 x 15 cm), 293 p., illustrations, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0095-8

La correspondance de Constant Malva (1903-1969) éclaire de l'intérieur et en profondeur ce que furent la vie difficile et la singulière destinée d'une figure majeure de la littérature proléta-

rienne. Elle apporte des renseignements essentiels sur la genèse des œuvres du mineur devenu écrivain et sur ses rapports avec les différents milieux littéraires, parmi lesquels celui de cette littérature prolétarienne dont elle retrace l'histoire de biais. Elle nous plonge également au cœur des grands drames de ce siècle, la misère de la classe ouvrière, ses espoirs déçus en la révolution, la Deuxième Guerre mondiale et son cortège de malheurs, l'après-guerre et ses désillusions.

Écrites dans un style direct et incisif, ces lettres adressées par l'auteur de *Ma nuit au jour le jour* à des amis proches ou à d'autres écrivains constituent un témoignage de premier ordre, non seulement sur l'homme et sur un secteur encore assez mal connu de la littérature, mais aussi sur notre histoire récente.

La première édition avait paru en 1982.

« Il s'agit bien d'un itinéraire humain, livré tel quel, avec ses lumières et ses contradictions » (Michel Voiturier, dans *Le Courrier de l'Escaut* du 7 octobre 1985).

3 **Camille Poupeye,** *Le Théâtre chinois*. Préface de **Georges Sion.** Bruxelles, Éditions Labor, 1984, in-8° (21,5 × 15 cm), 238 p., illustrations, broché, un feuillet libre d'Errata (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0003-6

Grand voyageur, inlassable curieux, étonnant érudit, le critique dramatique Camille Poupeye (1874-1963) joua un rôle de premier plan dans le monde du théâtre belge d'entre les deux guerres. Auteur d'études sur les meilleurs dramaturges de son époque (les *Dramaturges exotiques*, 1924) et sur *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui* (1927), il s'intéressa également au théâtre des autres continents et particulièrement au théâtre oriental (*Les Théâtres d'Asie*, 1937 et *Danses dramatiques et théâtres exotiques*, 1941).

Recherché tant par les sinologues que par les spécialistes des arts du spectacle, *Le Théâtre chinois* (1933) retrace, d'une façon remarquablement documentée, l'histoire et les traits particuliers

de cette grande tradition théâtrale, si différente des codes et des habitudes qui régissent les scènes d'Occident.

«...la lecture de ce document vieux d'un demi-siècle n'a rien perdu ni de son enseignement ni de son dépaysement» (J.F., dans *Le Peuple* du 30 mars 1984).

4 *Le Monde de Paul Willems.* Textes, entretiens, études rassemblés par **Paul Emond, Henri Ronse** et **Fabrice van de Kerckhove.** Bruxelles, Éditions Labor, 1984, in-8° (21,5 × 15 cm), 333 p., illustrations, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0004-4

Mais si la littérature, c'était aussi, c'était déjà tout ce qui fait des livres l'arrière-pays? Si c'était aussi la vie rêvée de leur auteur, la façon dont il se raconte son monde avant et pendant qu'il l'écrit et le murmure de ce récit au sein même de l'écriture? Si la littérature, c'était déjà le va-et-vient des textes au vécu qui les porte, ce grand halo de résonances, souvenirs, phantasmes et sensations multiples qui entoure l'œuvre et la véhicule, ce matériau informe où elle puise à volonté, qu'elle brasse selon sa règle spécifique et secrète pour aboutir aux objets accomplis qu'elle nous propose?

Pourquoi, pour une fois, ne pas considérer ensemble texte et monde alentour, pour le seul plaisir des échos et des vibrations qui se feraient entendre, et ce sans souci d'aucun ordonnancement hiérarchique, sans imaginer aussitôt des rapports de cause à effet à l'instar de ce que l'on a appelé la critique biographique et la critique des sources? Il s'agira justement d'une intention inverse de celle qui préside à pareilles démarches. Non pas canaliser l'œuvre en fonction d'une explication déterminante, mais l'appréhender au contraire dans son plus grand foisonnement, alors que, plongée encore dans son environnement, elle mêle sans ordre ses thèmes les plus marquants et ses alluvions plus discrètes.

«A sa manière, cet ouvrage est une source désormais obligée» (Joseph Bertrand, dans le *Pourquoi Pas?* du 11 avril 1984).

« Même si elle déroute à tout moment, cette forme de l'art du critique, pratiquée du vivant d'un auteur, est peut-être la seule qui n'enferme pas sa production et lui laisse le choix d'être infidèle, d'ajouter lui-même de nouveaux miroirs, la chance d'une nouvelle initiation » (Dominique Allard, dans *Les Lettres Romanes*, 38, 1984).

5 **Maurice Maeterlinck,** *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*. Textes réunis et commentés par **Stefan Gross.** Bruxelles, Éditions Labor, 1989, in-8° (21,5 × 15 cm), 182 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0493-7

« Ce qu'il y a de plus étrange en l'homme, c'est sa sagesse occulte. En tout ce qu'il dit, il dit autre chose que ce qu'il dit; en tout ce qu'il lit, il lit autre chose que ce qu'il lit; en tout ce qu'il fait, il fait autre chose que ce qu'il fait; et lorsqu'il prie, il fait autre chose que sa prière. Toutes ses actions, toutes ses paroles, toutes ses pensées, toutes ses prières, ont des sœurs étranges et lumineuses, qu'il n'a jamais vues, mais auxquelles il pense toujours. Il agit toute sa vie, comme on agit dans une maison où il y a eu une mort subite et suspecte. On ne parle pas de l'événement, mais on ne pense qu'à l'événement. On n'agit pas ostensiblement en vue de l'événement, mais toutes les actions, tous les préparatifs tournent autour de l'événement. On ne parle que de choses insignifiantes, et l'on sait que ce que l'on dit ne se rapporte pas à ce que l'on dit. Deux hommes qui se parlent, ne parlent pas de ce qu'ils disent. On parle aux autres comme on parle à un honnête homme dont le père est mort sur l'échafaud. Ce que je fais ne se rapporte pas à ce que je fais; et j'ai toute ma vie le visage d'un homme qui s'applique à construire un jouet pour un enfant, mais qui a d'autres affaires. Tout homme sent qu'il a ce visage, même pendant qu'il rêve, car il est bien plus profond que son rêve. Ce visage est l'*archétype* de l'homme. »

Réimpression de l'édition parue en 1985.

« Un bel ensemble, le type même de livre qu'on devrait beaucoup plus souvent éditer » (Jean-Baptiste Baronian, dans *Le Vif* du 2 mai 1985).

6 *Écritures de l'imaginaire.* Dix études sur neuf écrivains belges sous la direction de **Michel Otten.** Bruxelles, Éditions Labor, 1985, in-8° (21,5 × 15 cm), 213 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0062-1

« En Belgique, écrit Marcel Moreau, les allées de la raison sont peut-être moins nettement tracées qu'en France. » Est-ce pour cela que les écrivains belges s'abandonnent plus librement aux sollicitations du trompe-l'œil, du rêve, du fantastique, du phantasme ou du mythe? Ce sont des écrivains réalistes, certes, mais chez eux la réalité, même la plus banale, peut à tout moment glisser vers l'hallucination parce qu'ils osent faire confiance au regard qui traverse les apparences.

Un colloque tenu à Louvain-la-Neuve a voulu explorer ces chemins encore peu connus de l'imaginaire du Nord en analysant en dix études les œuvres de neuf écrivains du XXe siècle : 1. Paul Emond, *Le Récit, son trajet et son secret :* Auto-stop *de Pierre Mertens*; 2. Daniel Laroche, *L'Impossible Retrouvaille :* Le Repas chez Marguerite *d'Hubert Juin*; 3. Pierre Halen, *Un certain regard sur le monde : Le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens*; 4. Victor Renier, *Es-tu moi? La question du* Cocu magnifique; 5. Vincent Vancoppenole, Madame Orpha *ou la naissance de l'art*; 6. Frans De Haes, *« Une espèce de coma frais » :* L'Infini chez soi *de Dominique Rolin*; 7. Ginette Michaux, *La Folie de Pierre : L'envers dans* L'Enragé *de Dominique Rolin*; 8. Alberte Spinette, *Suzanne Lilar : Entre passion et perversion*; 9. Michel Otten, *La Face cachée des choses :* Blaise Menil *de Jean-Pierre Otte*; 10. Marc Quaghebeur, *Ballet de la déception exaltée :* Jim le Téméraire *de René Kalisky.*

« Un intéressant travail critique qui permet de mieux connaître à la fois la littérature belge contemporaine, et les chemins actuels de sa critique » (R. Llambias, dans la *Revue des Sciences Humaines*, n° 201, 1986).

« Le recueil tire son unité d'une parenté de perspectives : les dix études qui le composent resortissent principalement à l' 'analyse interne'; elles sont autant de *lectures* des œuvres, alimentées par des réflexions personnelles et par les méthodes de la critique

contemporaine» (Paul Aron, dans *Les Lettres Romanes*, 41, 1987).

7 **Paul Aron,** *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social : d'Edmond Picard à Émile Verhaeren.* Bruxelles, Éditions Labor, 1985, in-8° (21,5 × 15 cm), 278 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0073-7

Henri Pirenne remarquait qu'entre la révolte esthétique des jeunes bourgeois et la poussée démocratique sous laquelle cédait le régime censitaire, il y eut en Belgique à la fin du XIXe siècle «une de ces concordances inconscientes que l'histoire constate si souvent sans pouvoir les expliquer. On se refuse à croire que le seul hasard ait fait coïncider la révision de la constitution avec les premières œuvres de Maeterlinck et de Verhaeren». Contrairement à d'autres pays — la France, l'Allemagne ou l'Angleterre — la Belgique vit même se nouer pendant cette période une alliance entre les avant-gardes politique et artistique.

Des écrivains comme Maeterlinck, Van Lerberghe, Picard, Eekhoud ou Verhaeren, s'associèrent aux diverses expériences d'*art social* qu'imaginaient le jeune Parti Ouvrier belge et ses alliés avec le souci, nouveau à l'époque, de faire une place à la culture dans un projet politique. Quelle était cette place et en quoi pouvait-elle rencontrer et ne pas rencontrer l'attente des milieux littéraires, en quoi la démarche de ceux-ci pouvait-elle s'accorder et ne pas s'accorder avec l'engagement politique, c'est ce qu'analyse minutieusement ce livre qui déplace du tout au tout l'image traditionnelle de la grande génération littéraire du siècle passé.

«...si l'on donne à la lecture de l'ouvrage l'attention qu'a requise sa réalisation, c'est une mine de renseignements, de réflexions qu'on voit apparaître et qui sont d'intérêt pour les littérateurs, les historiens autant que les praticiens de la culture, qu'ils soient ou non engagés politiquement et à gauche» (Françoise Nice, dans les *Cahiers Marxistes*, n° 134, juin 1985).

8 **Michel Lemoine,** *Index des personnages de Georges Simenon.* Avant-propos de **Maurice Piron.** Bruxelles, Éditions Labor, 1985, in-8° (21,5 × 15 cm), 695 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0119-9

La critique contemporaine a montré que, parmi tous les matériaux utilisés par le romancier pour créer son univers fictif, l'onomastique n'est pas innocente. Le présent *Index des personnages de Georges Simenon*, réalisé dans le cadre du Centre d'Études Georges Simenon à Liège, entend offrir à la recherche et aux lecteurs passionnés par l'œuvre de l'écrivain liégeois un premier instrument qui puisse les guider dans cette direction.

Répondant à l'attente de nombreux « simenoniens », cet *Index* exhaustif se révèle indispensable quand on songe à l'importance quantitative d'une production romanesque dont la qualité n'est plus à démontrer : une telle entreprise n'a été réalisée naguère que pour Balzac et Proust. L'*Index* ne se limite pourtant pas à établir une liste de personnages ; pour chacun de ceux-ci, il relève les caractérisations objectives fournies par l'œuvre du romancier et se double ainsi d'une dimension sociologique non négligeable.

9 **Charles Van Lerberghe,** *Lettres à Albert Mockel (1887-1906).* Édition établie, présentée et annotée par **Robert Debever** et **Jacques Detemmerman.** Préface de **Roland Mortier.** T. 1 : Texte. T. 2 : Notes et index. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 2 vol. in-8° (21,5 × 15 cm), 454 p., illustrations, et 167 p., brochés (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0143-1 et 2-8040-0144-X

« Plongé dans l'immanent, l'artiste ne s'isole pas dans une imaginaire tour d'ivoire : il participe à la vie qui l'entoure, il en partage les engouements et les modes (ou il y réagit, ce qui revient au même) ; il lit, il voyage, il aime, il assure sa subsistance matérielle, mais surtout : il fréquente d'autres écrivains, ses contemporains, ses pairs, parce qu'ils s'intéressent aux mêmes problèmes et sont hantés par les mêmes questions. Par le biais

de la correspondance, c'est dans cette partie de l'intimité de Van Lerberghe que nous pénétrons et c'est par elle que tout un pan de vie d'artiste se dévoile, comme par effraction» (Roland Mortier).

Robert Debever, professeur honoraire de l'Université libre de Bruxelles et membre de la Classe des Sciences de l'Académie royale de Belgique, a publié de nombreux travaux scientifiques. Sous le pseudonyme de Robert Galand, il a également fait paraître quelques études d'histoire littéraire.

Jacques Detemmerman est attaché à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises et dirige actuellement la *Bibliographie des écrivains français de Belgique*.

«...une contribution capitale autant qu'exemplaire à l'histoire de nos Lettres, à la perception de la sensibilité artistique d'une époque, au dévoilement du poète qu'ils appellent à juste titre 'un inconnu célèbre'» (Jean Tordeur, dans *Le Soir* du 18 juin 1987).

10 **Marc Angenot,** *Le Cru et le Faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, in-8° (21,5 x 15 cm), 202 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0145-8

On n'a guère, jusqu'ici, tenté de décrire systématiquement la manière dont une société thématise la sexualité. Comment le sexe est-il mis en discours, du journalisme au droit, à la médecine et aux littératures, de la pornographie à deux sous aux «audaces» novatrices des avant-gardes? *Le Cru et le Faisandé* examine les écrits de toutes natures produits en France et en Belgique en 1889. Il immerge la littérature dans la totalité du discours social de l'année. Il montre selon quelles topiques et quelles rhétoriques se produisent ici et là du savoir (et de l'anxiété), du sensationnalisme de presse, de la grivoiserie, de l'obscénité, de la transgression.

Des *Aberrations sexuelles* du Dr Garnier aux «petites femmes» du *Courrier Français*, de l'*Almanach des Cocottes* aux œuvres de Zola, de Lemonnier, de Rachilde, toute la topologie des gen-

res et discours de la Belle Époque et tous les degrés de distinction sont ainsi parcourus. Rien autant que la « pornographie » ne discrimine ses lectures et ne donne là une image des hiérarchies culturelles. Ce qui charme les uns répugne aux autres et dans tous les sens. Tel journaliste, écœuré par l'immonde Zola, a toutes les indulgences pour la « saine » gaudriole française...

D'origine bruxelloise, Marc Angenot est professeur de français et de littérature comparée à l'Université McGill de Montréal. Il a publié de nombreux ouvrages de théorie littéraire, de sémiotique générale et d'histoire des idées.

« ...*le Cru et le faisandé* ne doit pas passer inaperçu : l'originalité et la richesse des hypothèses d'Angenot, son érudition, son style toujours vif, mordant, souvent provoquant, font de lui à l'heure actuelle un des chercheurs les plus importants dans le domaine de la sociocritique » (Michel Biron, dans *Spirale* de février 1987).

11 **Colette Baudet,** *Grandeurs et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaeckers (1851-1934)*. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, in-8° (21,5 × 15 cm), 279 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0146-6

« En ces années d'efflorescence, puis d'effervescence littéraires, en cette période héroïque de nos lettres nationales, résidait encore à Schaerbeek Henry Kistemaeckers père, un des seuls éditeurs vraiment dignes de ce nom que les écrivains belges de langue française auront rencontré dans leur pays (...). Non seulement ce diable d'homme, entreprenant, combatif, débrouillard, éditait coquettement nos écrivains, mais — chose qui ne s'était jamais vue et qui ne se revoit pas encore — il se décarcassait pour les placer, courait les colporter, harcelait les secrétaires de rédaction et les chroniqueurs littéraires, non seulement à Bruxelles mais à Paris, surtout à Paris, et, irrésistible Gaudissart, après avoir endossé sa marchandise aux Parisiens, l'imposait, de là, aux suffrages du monde entier, ne plaignant ni son temps, ni sa peine, ni son argent pour assurer à ses édités la plus réclamière des publicités » (Georges Eekhoud).

Colette Baudet est licenciée en philologie romane de l'Université catholique de Louvain.

« Livre excellent à tous égards (...) et qui fait naître le désir de retrouver, et d'acheter, au hasard des ventes et des catalogues, des œuvres de valeur inégale certes, mais toujours somptueusement imprimées et illustrées, et sur un papier d'exceptionnelle beauté. Sur Kistemaeckers, en tout cas, tout est dit maintenant, et bien dit » (Roger Bismut, dans *Les Lettres Romanes*, 41, 1987).

12 **Marie Gevers,** *Correspondance 1917-1974*. Lettres choisies et annotées par **Cynthia Skenazi.** Bruxelles, Éditions Labor, 1986, in-8° (21,5 x 15 cm), 137 p., illustrations, broché (Archives du Futur). ISBN 2-8040-0170-9

La correspondance de Marie Gevers la révèle mieux que son œuvre littéraire. Elle éclaire un moi qui s'analyse à la lumière de l'interlocuteur. Le cheminement d'une formation se dessine sous l'impulsion du dialogue : « Jamais je ne parviens à m'exprimer aussi bien que lorsque je m'explique sur le papier, en écrivant à quelqu'un d'intelligent, d'une nature différente de la mienne ». Au fil de l'écriture, s'élèvent les grandes questions : quelles sont les valeurs à donner à la vie ? comment vieillir ? qu'est-ce que la mort ? l'humour ?

Un monde revit dans les lettres de Marie Gevers, Émile Verhaeren bavarde avec Rodin, André Gide scrute l'émotion de ses voisins de table, à l'annonce de la mort de Max Elskamp. La romancière est un témoin lucide de son temps. Dès les premières œuvres, elle reconnaît le génie de Michel de Ghelderode ; elle apprécie Marcel Thiry à ses débuts.

Cynthia Skenazi est docteur en Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles. En 1983, elle a publié *Marie Gevers et la nature* dans les publications de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

«...l'édition de cette *Correspondance* (...) marque une étape en plus dans la reconnaissance d'une œuvre qui demeure vive aujourd'hui. Les missives retenues sont toutes par quelque côté intéressantes à la fois pour le chercheur et pour le simple lecteur de M. Gevers» (Pierre Halen, dans *Les Lettres Romanes*, 42, 1988).

13 **Marcel-Louis Baugniet,** *Vers une synthèse esthétique et sociale.* Bruxelles, Éditions Labor, 1986, in-8° (21,5 × 15 cm), VIII-135 p., illustrations, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0190-3

Peintre, graveur, décorateur, créateur de meubles, *industrial designer*, Marcel Baugniet, né à Liège en 1896, a défini dans une série d'essais et d'articles les principes d'une esthétique éprise de rigueur et soucieuse de l'insertion des arts dans la cité.

On pourra lire ici les principaux de ces textes, depuis ceux qui parurent dans des revues d'avant-garde des années vingt et se réclament du constructivisme et de la plastique pure, défendent avec verve et brillant les thèses d'un fonctionnalisme géométrique absolu, jusqu'aux études plus récentes où l'artiste analyse la couleur en tant que forme, retrace, en assouplissant sa conception de l'utile, l'histoire de l'*industrial design*, dégage la dimension éthique de l'esthétique ou encore, en une sorte de retour aux sources, évoque l'itinéraire de Malevich et la naissance du suprématisme. Préface de Fabrice van de Kerckhove.

«La plupart des textes ainsi réunis sont inédits et constituent, sur un important moment de la vie artistique et intellectuelle belge, un témoignage exceptionnel et particulièrement éclairant» (Stéphane Rey, dans *La Libre Belgique* du 19 septembre 1986).

14 *Théâtre. Modes d'approche.* Sous la direction de **André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld** avec la collaboration de: **Marvin Carlson, Marco De Marinis, Svend Erik Larsen, Ane Grethe Østergaard, Franco Ruffini, Lars Seeberg.** Bruxelles, Éditions Labor et Paris, Méridiens Klinck-

sieck, 1987, in-8° (21,5 x 15 cm), 270 p., illustrations, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0252-7

Ce volume constitue le premier manuel pluridisciplinaire d'initiation aux sciences du spectacle. Conçu sous l'égide d'un programme des Communautés européennes coordonné par l'Université libre de Bruxelles, il est le produit d'une expérience d'enseignement qui a eu lieu conjointement dans plusieurs départements universitaires (Bologne, Bruxelles, New York, Odense, Paris III).

Il propose une didactique portant à la fois sur la pratique vécue de l'événement théâtral (la représentation construite sur scène et dans la salle) et sur ses supports (le texte, l'acteur, la convention sociale, le lieu, le spectateur, etc.). Outre une présentation des méthodes sémiologique, historique, sociologique, anthropologique, l'ouvrage comporte une introduction générale à la théâtrologie; des analyses sur pièce, des questionnaires de lecture, des bibliographies spécialisées et la définition d'une pédagogie globale illustrent concrètement les perspectives ouvertes par les progrès les plus récents de la recherche.

Le livre offre également une mise au point concernant les problèmes actuels des disciplines relatives au spectacle : approches du texte, technologies de la captation, relation à la communication audio-visuelle, techniques contemporaines de la scénographie, rapport aux arts voisins, modalités de la mise en scène aujourd'hui.

15 *Marges et Exils. L'Europe des littératures déplacées.* Pour Louis Bolle. Bruxelles, Éditions Labor, 1987, in-8° (21,5 x 15 cm), 197 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0253-5

Issus d'horizons géographiques et intellectuels les plus divers, Angelo Ara, Claudio Magris, Ion Caraion, Marie Étienne, Vahé Godel, Marian Pankowski, Frederic Prokosch, Jacques Sojcher, Nathaniel Tarn, Georges Banu, Michel Grodent, Pierre Mertens, Georges Poulet, Albert Py, Jean Starobinski, James

Liddy, Georges Haldas et Marc Quaghebeur traitent ici de certains phénomènes de *déplacement* dans la littérature. Surgissement de cultures mixtes dans les zones marginales de grandes cultures, d'une part; exils et déplacements personnels, d'autre part.

A l'heure où se construit l'Europe culturelle, ce livre, dédié à Louis Bolle, professeur émérite de littérature comparée de l'Université catholique de Louvain, apporte ainsi un important témoignage sur l'un des aspects les plus répandus et les plus marquants de la littérature contemporaine.

16 *Charles Plisnier entre l'Évangile et la Révolution.* Études et documents rassemblés par **Paul Aron.** Bruxelles, Éditions Labor, 1988, in-8° (21,5 x 15 cm), 164 p., illustrations hors texte, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0319-1

Premier prix Goncourt de nationalité non française, écrivain connu du grand public et reconnu par ses pairs, auteur d'une œuvre abondante et variée, souvent adaptée par la radio, la télévision et même par le cinéma, Charles Plisnier était destiné à occuper une place majeure au Panthéon littéraire national. Si, à l'heure présente, cette justice ne lui est toujours pas rendue, n'est-ce pas que les lecteurs ignorent le plus souvent la complexité et la diversité de ses écrits?

Outre Paul Aron, ont collaboré à ce collectif: Évelyne Capiau-Laureys, Anne-Marie Darc, Sadi De Gorter, Jacques Detemmerman, Didier Dupont, José Fontaine, Madeleine Frédéric, José Gotovitch, Pierre Halen, Véronique Jago-Antoine, Danièle Janssen, Anne Morelli, Jean-Maurice Rosier, Jean Tordeur et Edmond Vandercammen.

«...les différents textes réunis ici s'inspirent (...) tous du souci de ne pas *réduire* Plisnier à tel ou tel de ses aspects, c'est-à-dire en définitive, à tenter de l'identifier tel qu'il fut dans sa vie et dans son œuvre» (Jean Tordeur, dans *Le Soir* du 15 juin 1988).

17 **Marcel Lecomte,** *Les Voies de la littérature.* Choix de chroniques littéraires suivi d'une bibliographie établis par **Philippe Dewolf.** Bruxelles, Éditions Labor, 1988, in-8°, (21,5 × 15 cm), 271 p., illustrations hors texte, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0336-1

Tout au long de sa vie, Marcel Lecomte (1900-1966) a tenu, dans diverses revues, de multiples chroniques littéraires, artistiques et même, à une certaine époque, politiques. Dispersé, ce pan essentiel de son œuvre demandait depuis longtemps à être rassemblé, ne fût-ce que dans ses moments les plus forts.

Établi par les soins de Philippe Dewolf, qui y donne également la première bibliographie complète de Lecomte, le présent volume est consacré aux chroniques littéraires. Dans ses brèves fictions de *L'Accent du secret* ou du *Carnet et des instants*, l'écrivain, observateur attentif du monde quotidien, se proposait de « faire, à partir des données les plus fugaces, les découvertes les plus singulières »; devenu commentateur de la littérature, le voici, pareillement, lecteur minutieux et révélateur souvent étonnant des grands textes qui ont fait notre modernité, du surréalisme au nouveau roman, de Strindberg et Kafka à Bataille ou à Ponge, en passant par Proust, Joyce, Pound et bien d'autres.

«...ce recueil de chroniques est, à sa manière, un panorama d'une étonnante fertilité, avec de belles lignes de force et des détours d'une étincelante richesse, dans les méandres duquel le 'liseur attentif' qu'était Lecomte nous promène sans cesser de nous parler de nous-même face aux œuvres nécessaires de ce siècle» (Jean-Claude Pirotte, dans *La Liberté* du 20 janvier 1989).

«...c'est une gerbe de clartés que l'on découvrira» (Jean Tordeur, dans *Le Soir* du 16 février 1989).

«Bref, on a là une splendide introduction à quelques grandes œuvres du siècle, tout en ayant le plaisir de découvrir les prolongements personnels que tire Lecomte de la fréquentation des écrivains aimés, admirés, jalousés peut-être» (Alain Delaunois, dans *La Cité* du 25 mai 1989).

18 **André Baillon,** *La Dupe. Le Pénitent exaspéré.* Texte établi et commenté par **Raymond Trousson**. Bruxelles, Éditions Labor, 1988, in-8° (21,5 × 15 cm), 211 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0343-4

On trouve réunies dans ce volume la première et la dernière œuvres romanesques d'André Baillon.

Presque terminée à la mort de l'écrivain, en 1932, publiée en 1944 et depuis longtemps introuvable, *La Dupe* appartient au même cycle autobiographique que *Le Neveu de Mlle Autorité* et *Roseau*. Contrairement au ton de ces deux livres, qui se voulait démystifiant, Baillon prête au personnage à peine transposé de Daniel Haudoin la candeur et les sentiments d'échec répétés de son enfance et de son adolescence. Le point culminant du récit sera la liaison du jeune étudiant avec Rosine, l'ouvrière sans scrupules et avide de plaisir, dont il sera la « dupe » consentante.

Quant au *Pénitent exaspéré*, qui date de 1915, le texte, établi et commenté ici par Raymond Trousson, en était resté inédit. Aboutissement des écrits de jeunesse, ce premier roman relate une passion perverse où le narrateur finit par assassiner Jeannine, la prostituée, qui a accepté de « l'aimer jusque dans la mort ». Dans ce document essentiel pour qui s'intéresse à la formation et à l'évolution de l'écrivain, une emphase et une morbidité encore très marquées par la littérature décadente alternent singulièrement avec la sobriété et l'ironie qui seront celles des grandes œuvres de la maturité.

19 **André Blavier** et **Raymond Queneau,** *Lettres croisées 1949-1976.* Correspondance présentée et annotée par **Jean-Marie Klinkenberg.** Bruxelles, Éditions Labor, 1988, in-8° (21,5 × 15 cm), 389 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0344-2

« Que Queneau marque l'époque d'une empreinte que l'histoire de la langue, donc des belles lettres et de la pensée, enregistrera décisive pour l'homme moderne et occidental, voilà qui pour moi est certitude paisible. » Ainsi parlait le jeune André

Blavier dans *Temps Mêlés*, la revue qu'il venait de créer en 1952 et qui allait être un des lieux les plus féconds de la « Belgique sauvage ».

Les lettres ici publiées, et commentées par Jean-Marie Klinkenberg, témoignent d'une fidélité née bien avant leur échange, et confirment, superbement, l'importance de Raymond Queneau et André Blavier dans l'époque, l'histoire de la langue, de la pensée et des lettres.

L'intérêt de cette correspondance dépasse celui d'un document passionnant. Son écriture, somptueuse, contribue à la création d'un nouvel art épistolaire.

« ...cette correspondance tisse une vaste toile d'araignée, rend compte des activités et de l'esprit Queneau tout autant que celle d'une revue de 'l'avant-garde provinciale' [*Temps Mêlés*] telle qu'elle a pu exister en Belgique 'sauvage' » (Alain Delaunois, dans *Arts & Culture* de septembre 1988).

« La persistance et les lettres de Blavier sont admirables ; et son fol amour de vingt-sept années, émouvant. Cette correspondance vibre donc *au carré* de toute l'ambiguïté relationnelle » (Philippe Witold, dans *Le Ligueur* du 31 mars 1989).

20 *Les Arts du spectacle. Ouvrages en langue française concernant théâtre, musique, danse, mime, marionnettes, variétés, cirque, radio, télévision, cinéma, publiés dans le monde entre 1960 et 1985. Books in French about Theatre, Music, Dance, Mime, Puppetry, Light Entertainment, Circus, Radio, Television, Cinema Published between 1960 and 1985.* Bibliographie réalisée par **René Hainaux** avec l'équipe de Recherches et Formation théâtrales en Wallonie. Bruxelles, Éditions Labor, 1989, in-8° (24 x 17 cm), 268 p., broché ou cartonné (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0394-9

Cette bibliographie regroupe non seulement les livres publiés en France, mais aussi ceux qui ont paru pendant ces 25 ans dans tous les autres pays francophones. Chacun des arts y est traité de la façon la plus rigoureuse et la plus complète. Un outil indispensable pour tous les spécialistes et tous les chercheurs en la matière.

René Hainaux est l'un de ceux qui, à l'appel de l'Unesco, ont fondé en 1948 l'Institut international du Théâtre. Il a publié de nombreux ouvrages en français et en anglais.

« This is an important and valuable publication for all students and scholars interested in the performing arts in France » (Clive Frankish, dans *New Theatre Quaterly*, 6, n° 22, mai 1990).

21 *Pierre Mertens l'arpenteur*. Textes, entretiens, études rassemblés par **Danielle Bajomée.** Bruxelles, Éditions Labor, 1989, in-8° (21,5 × 15 cm), 401 p., illustrations, broché (Archives du Futur). ISBN 2-8040-0424-4

Conçu sur le modèle du *Monde de Paul Willems*, ce livre se présente comme un montage fait de l'entrelacement d'un long entretien de Danielle Bajomée avec Pierre Mertens, des textes critiques sur son œuvre, d'un choix (fait par l'écrivain lui-même) d'extraits de ses textes, d'inédits, de citations d'autres écrivains et d'illustrations choisies également par l'auteur. Cet ouvrage est divisé en plusieurs parties qui constituent des thèmes essentiels : la naissance de l'écriture, l'histoire, le contemporain, la littérature et l'art, l'amour, le corps, la mort, les lieux.

Il s'agit du premier ensemble consacré à Pierre Mertens.

« Bref, ce livre est incontournable pour tous ceux qui voudraient connaître (mieux) le romancier belge francophone le plus significatif d'aujourd'hui » (Jacques Franck, dans *La Libre Belgique* du 7 décembre 1989).

« Il faudrait citer abondamment, insister sur la beauté de l'ouvrage, dire comment il est impossible de résister aux appels qu'il nous lance... Il faudra, surtout, lire ce livre » (Pierre Maury, dans *Le Soir* du 9 novembre 1989).

22 *L'Invention de la mise en scène*. Dix textes sur la représentation théâtrale, 1750-1930, réunis et présentés par **Jean-Marie Piemme.**

Bruxelles, Éditions Labor, 1989, in-8° (21,5 x 15 cm), 229 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0454-6

Les dix textes contenus dans cet ouvrage ont été publiés à Bruxelles entre la seconde moitié du XVIIIe siècle et le début du XIXe. Ils concernent, soit le travail du comédien, soit les exigences dramaturgiques qui fondent la représentation théâtrale. Ils témoignent aussi de la profonde mutation que connaît le théâtre pendant toute cette période et qui conduit à notre conception contemporaine du spectacle.

1. Anonyme, *Essais sur l'étude du comédien* (1774); 2. J.N.S. D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien* (1775); 3. Le Prince de Ligne, *Lettres à Eugénie sur les spectacles* (1796); 4. Georges Eekhoud, *Les Meininger* (1888); 5. Edmond Evenepoel, *A propos des Meininger* (1888); 6. Maurice Kufferath, *Richard Wagner et la mise en scène* (1888); 7. Jules Brunfaut, *L'Archéologie au théâtre* (1889); 8. Ernest Van den Broeck, *La Mise en scène au théâtre* (1889); 10. Madeleine Vanderborght, *Quelques mots à propos des costumes au théâtre* (1923).

23 **Marc Quaghebeur,** *Lettres belges entre absence et magie.* Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 x 15 cm), 479 p., illustrations hors texte, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-512-7

En vingt et une études, dont cinq concernent un genre, une époque ou une thématique, Marc Quaghebeur a regroupé dans le présent ouvrage sur les lettres belges de langue française une bonne part des études qu'il a rédigées au cours de ces dix dernières années. Souvent publiés dans des revues étrangères, la plupart de ces textes étaient inconnus du grand public francophone, et même de nombre de chercheurs.

Leur rassemblement permet de prendre la mesure d'un parcours critique qui a modifié la perception que l'on se faisait généralement des lettres belges. L'auteur y montre comment, dans l'histoire d'un pays, les phénomènes littéraires se trouvent liés

aux facteurs sociaux et historiques qui les déterminent et qu'ils transforment en mythes et en mots. Permettant ainsi de découvrir mille facettes d'une des plus importantes littératures francophones, il amène le lecteur à regarder sous des aspects nouveaux des œuvres aussi célèbres que celles de Verhaeren ou Maeterlinck; à pénétrer dans ces territoires réservés que sont les œuvres des surréalistes belges; à se confronter à des contemporains tels Jean Louvet ou Claire Lejeune, René Kalisky ou Christian Dotremont. Toujours, il s'efforce d'analyser comment un rapport à l'histoire et au monde, différent de celui qui prévaut en France, a entraîné, au sein de la même langue, des rapports aux formes, aux mots et à la phrase, qui ne sont pas ceux des modèles français.

Ancien aspirant du Fonds national de la Recherche scientifique, Marc Quaghebeur est directeur de recherche des Archives et Musée de la Littérature depuis 1980. Il est Commissaire au Livre de la Communauté française de Belgique.

« Pour la première fois, quelqu'un ose regarder en face notre littérature de langue française sans se contenter d'une énumération descriptive mais en lui appliquant des savoirs critiques (...). Pour la première fois, quelqu'un dit ce qu'il voit dans cette littérature qui esquive presque constamment la réalité ou plutôt l'identité nationale, soit qu'elle s'en absente, soit qu'elle la conjure magiquement, métonymiquement » (Jacques Franck, dans *La Libre Belgique* du 31 mai 1990).

« L'auteur s'y entend à faire saillir la logique profonde des moments historiques et à mettre de l'ordre dans les décennies foisonnantes que nous venons de vivre » (Jean-Marie Klinkenberg, dans *La Wallonie* du 3 juillet 1990).

« C'est un livre inépuisable, parce qu'il est le fruit d'une réflexion inlassablement poursuivie sur le sens de nos lettres, le destin de nos écrivains, la place qu'ils occupent dans le paysage intellectuel du monde d'aujourd'hui. Fruit d'un parcours critique de plus de dix années, c'est aussi une entreprise de salubrité publique. Une tentative aboutie en vue de restaurer une certaine image, longtemps ignorée, de la spécificité de nos écrivains et, par-delà les cas d'espèce, d'instaurer un ordre de valeurs qui

rompe avec le confort béat d'une minorité satisfaite d'elle-même» (André Gascht, dans *Lectures*, n° 56, juillet-août 1990).

«...la première traversée critique de la Belgique francophone, axée sur la poésie et le théâtre» (*Libération* du 13 décembre 1990).

24 **Françoise Moulin,** *Jacques Sojcher, ni la mémoire ni l'oubli.* Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 x 15 cm), 134 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0513-5

Dans cette première étude consacrée à Jacques Sojcher, Françoise Moulin conduit le lecteur entre la figure maternelle et la figure paternelle, l'androgyne et la diaspora, le jeu du langage et la séduction, le fragment et la mort.

Le «professeur de philosophie» apparaît comme le maître de l'incertitude en mouvement, d'où naît un texte éclaté qui s'ouvre comme un interminable recueil d'histoires, sans sujet ni objet, une pièce vide dans une langue régressive et flamboyante.

«...un essai qu'on pourrait qualifier de 'psycho-critique' (...) où la démarche de Sojcher se voit décodée avec une complicité et une lucidité exceptionnelles» (Pierre Mertens, dans *Le Soir* du 29 août 1990).

25 *Un pays d'irréguliers.* Textes et images choisis par **Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen** et **Véronique Jago-Antoine.** Postface de **Marc Quaghebeur.** Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 x 15 cm), 141 p., fac-similés, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0514-3

Choisis parmi les œuvres les plus fantaisistes de la littérature francophone de Belgique mais aussi — et c'est la surprise — chez les auteurs réputés plus «classiques», les textes et les tableaux reproduits dans cette anthologie composent un ensemble résolument impertinent où se côtoient de façon souvent insolite les

personnalités les plus diverses. Sans doute le coup d'œil qu'ils invitent à jeter sur l'histoire littéraire belge peut-il paraître partiel, voire partial. Mais ne devait-on pas être soi-même quelque peu irrégulier dans la réalisation d'un tel projet et prendre à son tour le parti de la liberté? L'étude de Marc Quaghebeur, qui complète le volume, précise, avec une rigueur scientifique cette fois, les véritables enjeux du « jeu ».

Ce livre accompagne l'exposition « Tire la langue. Les irréguliers du langage » qui s'est tenue à Paris (Beaunord) et à Bruxelles (Botanique) en 1990 et qui tournera encore dans d'autres pays.

« Ce 'catalogue' est en fait construit comme un livre de poèmes où images et écrits, associés selon les affinités électives, 'se renvoient la balle', offrant au lecteur la possibilité de se livrer à des jeux 'de lecture souterrains' » (Michel Grodent, dans *Le Soir* du 22 mars 1990).

« Le type même de la publication, aérée, à la typographie soignée (toujours le signe!), où le mot et l'image se renvoient la balle... » (Alain Delaunois, dans *Art & Culture* de mai 1990).

« ...livre-catalogue (encore une 'race irrégulière' qui ne se veut ni trop pédagogique ni trop barbant, mais sans tomber dans une fantaisie par trop débridée: savant dosage réussi!)... » (Floriane Gaber et Michel Delon, dans *La Cité* du 27 septembre 1990).

26 **Patrick Laude,** *Rodenbach. Les décors du silence.* Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 x 15 cm), 129 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0533-X

Georges Rodenbach confiait qu'il avait consacré son œuvre poétique aux « décors de silence », objets d'une contemplation statique aux nuances de perception « infinitésimales ». On s'accorde à reconnaître que l'œuvre poétique de Rodenbach constitue un monde clos, à l'intérieur duquel se développent et se ramifient les mêmes images symboliques fondamentales. La présente lecture s'attache précisément à ces structures symboliques récurrentes;

elle épouse les contours imaginaires de l'œuvre et elle sonde ses foyers centraux. Une telle « lecture heureuse », solidaire de l'écoute phénoménologique, met ainsi à jour la profonde unité du chant symbolique propre au poète des *Vies encloses*.

Patrick Laude est né en 1958. Après une maîtrise de lettres à la Sorbonne en 1981, il fait un stage à l'École normale supérieure. Master of Arts de l'Université d'Indiana, il enseigne actuellement à la Texas A & M University.

27 **Zsuzsanna Bjørn Andersen,** *Il y a cent ans la Belgique*. Textes et documents du critique danois **Georg Brandes.** Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 x 15 cm), 125 p., illustrations hors texte, broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0534-8

En 1891, Georg Brandes, le grand écrivain et critique danois, fit un voyage en Belgique et y rencontra plusieurs artistes et écrivains, dont Émile Verhaeren et Pol de Mont, avec lesquels il se lia d'amitié. C'est l'ensemble des écrits de Brandes relatifs à ce voyage, ses essais sur Verhaeren, de Mont et Maeterlinck ainsi que sa correspondance avec ces trois écrivains que Zsuzsanna Bjørn Andersen nous présente dans ce livre. On y découvrira un observateur passionné et aigu qui, souvent, renouvelle notre regard, tant sur la Belgique de la fin du XIXe siècle que sur les œuvres littéraires marquantes qu'il analyse.

Docteur en littérature, Zsuzsanna Bjørn Andersen enseigne la langue et la littérature hongroises à l'Université de Copenhague. Elle est l'auteur de plusieurs travaux, dont le livre *Stemmen udefra* (*La Voix du dehors*), paru en 1989 et consacré à la réception de Brandes en Hongrie.

28 **Charles De Coster,** *Légendes flamandes*. Édition critique établie et présentée par **Joseph Hanse.** Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 x 15 cm), 181 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-535-6

En 1856, Charles De Coster découvre dans le folklore flamand quatre légendes qui lui paraissent si passionnantes qu'il décide de les réécrire à sa façon. Parmi celles-ci, on retrouve le fameux *Sire Halewyn*, qui inspirera aussi Michel de Ghelderode. En quelques mois, plongé dans une euphorie créatrice, De Coster rédige les Légendes flamandes. Pleines de fantaisie, d'humour et de fantastique à la manière d'Hoffmann, ces quatre légendes seront un succès et inciteront le jeune auteur à persévérer dans cette voie qui le conduira tout droit à son chef-d'œuvre, *La Légende d'Ulenspiegel*.

Après son édition définitive du grand livre de De Coster, Joseph Hanse nous donne ici une édition critique des *Légendes flamandes*, injustement oubliées, selon lui, car elles sont « le portail de *La Légende d'Ulenspiegel* ».

29 **Raymond Trousson,** *Charles De Coster ou La vie est un songe. Biographie*. Bruxelles, Éditions Labor, 1990, in-8° (21,5 × 15 cm), 237 p., broché (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0572-0

Considéré comme le père des lettres françaises de Belgique, Charles De Coster n'a jamais fait l'objet d'une biographie exhaustive. Pour la première fois, à l'aide de nombreux documents inédits et de renseignements exhumés des archives communales et du Musée de l'Armée, son existence est reconstituée dans le détail et l'ensemble de sa création présentée dans une lumière neuve. Replacé dans le vaste contexte historique, littéraire et politique des cinquante premières années de l'Indépendance, l'auteur de *La Légende d'Ulenspiegel* trouve enfin ici sa véritable dimension.

Le professeur Raymond Trousson est titulaire de la chaire de littérature belge à l'Université libre de Bruxelles et membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

30 **André Fontainas,** *Mes souvenirs du symbolisme*. Préface et notes d'**Anna Soncini Fratta.** Bruxelles, Éditions Labor, 1991, in-8° (21,5 × 15 cm), 144 p., br. (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0571-2

Dans ces pages détachées du « livre de sa mémoire », selon une formule de Dante qu'il affectionnait, le poète André Fontainas (1865-1948) évoque ses premières rencontres avec les artistes et les écrivains de sa génération, avec les maîtres aussi qu'ils se sont choisis. Mémorialiste lucide et exact, il ne fait pas l'histoire d'un mouvement mais se limite volontairement aux figures qu'il a réellement connues : Hugo, Barbey d'Aurévilly, Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé parmi les aînés, et parmi ses contemporains : Henri de Régnier, Éphraïm Mikhaël, Van Lerberghe, Gustave Kahn, Jarry, Maeterlinck, Verhaeren. Sans oublier Debussy ou des artistes comme Redon, Gauguin et Rodin.

Attachée au département des lettres de l'Université de Bologne, Anna Soncini Fratta y anime, sous la direction du professeur Campagnoli, le Centre d'Études des Lettres belges de Langue française.

31 *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*. Publié par le Centre d'Études des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de **Jean Weisgerber.** Bruxelles, Éditions Labor, 1991, in-8° (21,5 × 15 cm), 448 p., br. (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0573-9

Pour la première fois, les avant-gardes littéraires qui se sont développées en Belgique de 1916 à 1950, et les initiatives fondamentales qui les ont annoncées dès 1880, sont envisagées ici d'un point de vue comparatiste. Le présent ouvrage met en effet l'accent sur les liens importants qui se sont noués à l'époque entre nos lettres françaises et néerlandaises, et, dans les beaux-arts comme en poésie, entre la Belgique, la France, les Pays-Bas, l'Angleterre et l'Allemagne.

Si le rayonnement international de ces mouvements se trouvent mis ainsi en évidence, c'est surtout sur les pôles qu'ont constitués à cet égard Anvers, Bruxelles, La Louvière, Mons et Liège que ces études rassemblées par Jean Weisgerber portent l'accent. Elles insistent aussi sur la réception du futurisme, puis sur celle de surréalisme en Flandre, et sur celle de l'expressionnisme dans les revues francophones. Le rôle de figures-clés comme

Clément Pansaers, E.L.T. Mesens ou Paul van Ostaijen est par ailleurs mis en évidence, de même que les phénomènes très particuliers comme le groupe Correspondance, Cobra ou la musique surréaliste.

Jean Weisgerber est directeur du Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université libre de Bruxelles.

32 **Maurice Maeterlinck.** *Le Miracle de saint Antoine.* Avec le catalogue de la collection Archives du Futur. Bruxelles, Éditions Labor, 1991, in-8° (21,5 × 15 cm), 128 p., br. (Archives du Futur).
ISBN 2-8040-0631-X

Volumes à paraître

Parmi les prochains titres à paraître, il faut signaler tout d'abord les premiers volumes de deux entreprises importantes et de longue haleine : l'édition critique des œuvres complètes d'Émile Verhaeren d'une part, la correspondance de Michel de Ghelderode de l'autre.

Élaborée sous la direction d'un comité scientifique présidé par Joseph Hanse, qui établit jadis les principes de base de ce travail, et par Michel Otten, professeur à l'Université catholique de Louvain, l'édition critique des œuvres complètes de Verhaeren devrait comporter une trentaine de volumes, distribués selon les genres : poésie, prose, théâtre et correspondance. Les premiers volumes à paraître seront, pour la poésie, *La Trilogie noire* (*Les Soirs*, *Les Débacles*, *Les Flambeaux noirs*), dont le texte sera établi et présenté par Fabrice van de Kerckhove. Suivront l'édition des *Aubes*, réalisée par Paul Emond, et celle des écrits de Verhaeren sur l'art, due aux soins de Paul Aron.

Quand à l'édition de la correspondance générale de Michel de Ghelderode, elle sera établie par Roland Beyen, le meilleur spécialiste de l'écrivain. Le premier tome, qui paraîtra dès 1991, comprendra les lettres de l'écrivain de 1919 à 1932. Parallèlement, certains volumes seront consacrés à des correspondances particu-

lières. Dès 1991 paraîtra ainsi la correspondance de Michel de Ghelderode avec Jean Stevo dont l'édition est assurée par Marie-Rose Logan.

Très prochainement doivent être publiés aussi *Le Regard des choses*: les écrits de Marcel Lecomte sur l'art, rassemblés par Philippe Dewolf et accompagnés de nombreuses illustrations. Ce volume fera suite aux *Voies de la littérature*, rassemblement d'écrits de Marcel Lecomte sur la littérature, précédemment paru dans la collection.

Deux autres ouvrages porteront sur les avant-gardes belges: celui de Rik Sauwen, tout d'abord, *L'Esprit dada en Belgique*, qui traite de l'influence qu'a eue le mouvement dadaïste sur nos lettres, et surtout des figures majeures qu'ont été Pansaers, Joostens, Seuphor et Van Bruaene; une anthologie théâtrale, ensuite, rassemblée par Paul Emond, et qui comprendra les plus importantes pièces d'avant-garde écrites en Belgique francophone entre les deux guerres.

Des recherches actuellement effectuées par Marc Quaghebeur, Émile Van Balberghe et Annick Vilain sur la littérature francophone que le Zaïre, le Rwanda et le Burundi ont inspirée à des écrivains belges et autochtones sortira, à la fin de l'année 1991, un volume d'études typologiques. Celui-ci sera suivi d'autres contributions à la compréhension de cette part occultée de la Francophonie.

Au sein de ces prochaines publications, citons enfin un choix d'essais critique de Franz Hellens, rassemblés par Paul Gorceix, et un volume intitulé *Fernand Crommelynck à la scène*, qui reprendra les actes d'un colloque consacré il y a quelque temps au grand dramaturge.

Achevé d'imprimer le 8 février 1991

Connu et joué aujourd'hui encore dans les pays de langues allemande ou slaves, *Le Miracle de saint Antoine* est une des pièces qui a peu circulé dans l'espace francophone. Elle ne fait d'ailleurs pas partie de la mémoire française de l'écrivain. Malaise devant le rire énigmatique et insidieux du maître de *L'Intruse*? Le lecteur jugera.

Pour le 10e anniversaire de sa création, la collection *Archives du Futur* offre aux amateurs la découverte de cette «farce», qui n'en est cependant pas une. Fabrice van de Kerckhove l'analyse fort judicieusement. Le lecteur trouvera également dans ce volume la description des autres titres de cette collection vouée aux lettres belges de langue française, ainsi qu'une brève présentation de l'institution dont elle émane, les Archives et Musée de la Littérature.

Imprimé en Belgique
D/1991/258/29
ISBN 2-8040-0631-X
L 906333

9 782804 006310