

Herman CLOSSON



Par Françoise GONZÁLEZ-MOHINO

Service du Livre Luxembourgeois - 1997

Le 50^e anniversaire du Théâtre National de Belgique en 1995 a remis en lumière l'histoire étonnante de ses débuts avec les Comédiens Routiers Belges, pendant la guerre 40-45. Le nom de Herman Closson, étroitement lié à cette aventure, est celui d'un auteur dramatique qui ne jouit pas dans l'histoire de nos Lettres de la place ni de la renommée qu'il mérite cependant. Alors qu'il obtint parfois un immense succès de son vivant, il semble être entré dans la phase d'oubli qui suit souvent la mort d'un auteur : il est à peine fait mention de son rôle dans les livres récents consacrés à notre littérature ⁽¹⁾.

Au moment où la Belgique fédérale se cherche une identité culturelle, l'œuvre de Herman Closson, remise en vedette, vient à point rappeler qu'il fut, d'une part, dans la lignée des meilleurs dramaturges de chez nous et, d'autre part, qu'il incarna, en des moments cruciaux de notre histoire, l'esprit frondeur des résistances nationales.

1 Marc Quaghebeur, *Alphabet des lettres belges de langue française*, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982. Georges Sion, *150 ans de littérature*, Legrain, 1980. Par ailleurs, Marc Quaghebeur lui consacre 4 lignes (p. 183) dans *Lettres belges entre absence et magie*, Labor, 1990, et R. Frickx et J. M. Klinkenberg, une demi-page et un extrait, Nathan, 1980.

Bon dramaturge, théoricien original, traducteur, metteur en scène et auteur, il a à son actif des œuvres nombreuses et originales et quelques-uns des plus vifs succès populaires de l'histoire théâtrale de ce pays.

Étudier l'œuvre et l'action de ce créateur au sein de l'équipe des Comédiens Routiers puis du Théâtre National, c'est non seulement redécouvrir ce qu'on n'hésitera pas à nommer des textes fondamentaux, mais aussi rattacher leur histoire à celle, plus générale, de la littérature française. Joué à Paris, à Londres, et dans tout le pays, il traduisit les inquiétudes, les élans et l'âme commune de notre peuple.

On découvrira dans cette grande et modeste figure un poète et un écrivain dramatique de grand cru.

Biographie

Il est important de rappeler que Herman Closson fut le fils d'Ernest Closson, musicologue et chercheur, critique musical pendant 50 ans dans *L'Indépendance*, professeur et folkloriste, un des meilleurs connaisseurs dans le domaine de la chanson populaire.

On retrouvera tout au long de l'œuvre d'Herman Closson une imprégnation de ce qui fait l'intérêt et la valeur de la chanson populaire anonyme tant en flamand qu'en français ou en wallon. Car, pour Ernest Closson, les trois cultures sont aussi intéressantes, et les deux volumes des ***Chansons populaires des Provinces Belges*** (1913) contiennent plus de deux cent chansons de Flandre et de Wallonie, harmonisées pour le piano. Il y défend l'idée que *l'âme même des deux races s'y révèle*, encore précisée par la langue qui *sculpte la mélodie* (préface du chansonnier Tiouli).

C'est donc au carrefour de la musique populaire dont il entendit les échos pendant toute son enfance, et de son goût pour le théâtre, que se développèrent sa carrière et son œuvre. Le théâtre, la mise en scène, la critique théâtrale, la traduction, la scénographie, qu'il enseigna à la Cambre, furent ses passions tout au long de sa longue vie. Il fut d'abord à vingt ans l'auteur d'un roman de jeunesse publié à la NRF, intitulé ***Le Cavalier seul***. Œuvre étrange à la fois naïve et rusée, qui révèle une furieuse méfiance à l'égard du sexe féminin et une incompréhension totale de la relation entre homme et femme. Une telle méconnaissance radicale de l'«Ennemie», de l'«Autre», attirante, dangereuse, méprisée, exprime en fait une immense peur d'être trompé par ce qu'il ne comprend pas, et vaincu. Le livre est bien écrit, d'une écriture étrange, un peu déroutante, d'un esprit désabusé, entre Gide et Montherlant.

Il est intéressant parce qu'il contient en germe et à l'état embryonnaire la part psychologique de son œuvre future : l'inlassable recherche du mystère féminin.

Mais ce n'est pas dans le roman qu'Herman Closson devait faire carrière. Lié à l'aventure des Comédiens Routiers dès 1938, avec Jacques Huisman, René Hainaux, etc (toute cette histoire est relatée dans le livre de Philip Tirard (C.F.C. Éditions, 1996), *Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*), il vécut une expérience passionnante qui rappelle assez celle qui fit de *La Barraca*, de F. G. Lorca le plus illustre théâtre ambulant espagnol pendant les années 1932 à 1936, ainsi que celle des Comédiens Routiers Scouts de France.

Après le succès considérable du *Jeu des quatre fils Aymon*, joué en pleine guerre (décembre 1941) à la barbe des Allemands qui soupçonnèrent à peine combien l'œuvre les frondait, il continua à s'inspirer (alternativement avec des sujets psychologiques) de faits historiques et de légendes, parfois avec une complète désinvolture vis-à-vis des exigences documentaires. Il préférait donner le pas à son imagination de créateur et à son souffle épique. Ce choix lui permet, sans négliger la psychologie des personnages, d'atteindre à des «types» qui plongent leurs racines dans l'inconscient collectif national et acquièrent la valeur de mythes par un sûr instinct des valeurs primordiales du patrimoine. Certaines pièces qui lui furent commandées sont de grandes représentations populaires à fond historique, spectacles en plein air qui eurent un vif succès dans les années 50.

Collaborateur de plusieurs autres théâtres et troupes, ami d'écrivains illustres comme Henri Michaux, Géo Norge, Jean Mogin, et tant d'autres qui seraient heureux d'être cités comme ses amis, il fut élu Académicien en 1974 et mourut chargé d'ans et de gloire en 1982.

Bibliographie

Œuvres :

- *Le cavalier seul*, roman, éd. Le Disque vert, 1925.
- *Sous-sol*, théâtre, 1925.
- *Alceste ou l'empêché*, essai, Les Cahiers du Sud, Marseille, 1928.
- *Godefroid de Bouillon*, 15 jeux de scène, éd. Universitaires, Bruxelles, 1935.
- *La farce des deux nues*, éd. du Sablon, Bruxelles, 1935.
- *Le scribe accroupi*, roman, Nouvelles éd. Européennes, 1937.
- *Shakespeare ou la comédie de l'aventure*, éd. Universitaires, Bruxelles, 1938.
- *Musique et drame*, essai, I.N.R., Bruxelles, 1939.
- *La passante illuminée ou Faux jour*, éd. du Sablon, Bruxelles, 1941.
- *Hélène ou la dissemblance*, éd. du Sablon, Bruxelles, 1942.
- *Les quatre fils Aymon*, éd. Durendal, 1942.
- *Le comédien*, essai, éd. Le cercle d'art, Bruxelles, 1942.
- *L'épreuve du feu*, éd. du Houblon, Bruxelles, 1944.
- *Borgia*, éd. du Houblon, Bruxelles, 1944.
- *De l'art dramatique*, essai, éd. Lumière, Bruxelles, 1944.
- *Le théâtre cet inconnu*, essai, éd. Formes, Bruxelles, 1945.
- *Le jeu de Han*, 1948.
- *Yolande de Beersel*, 1950.
- *Sire Halewyn*, éd. J. Antoine, Bruxelles, 1972, préface de Jean Mogin.

Adaptations et traductions :

- *Le marchand de Venise* (Shakespeare)
- *La chasse aux sorcières* (A. Miller)
- *L'affaire Pinedus* (Primo Lévi) etc.

Études de l'œuvre de Herman Closson :

- Philip TIRARD *Histoire du Théâtre National et de J. Huysman*, éd. C.F.C., *Des masques et des souvenirs*, 1996.
- Paul ARON *La mémoire en jeu*, éd. La Lettre volée, 1995.
- Discours de réception de Herman Closson à l'Académie, Marcel LOBET, Palais des Académies, Bruxelles, 1975.

Texte et analyse

I. Psychologique

Aléïs

Renaud est parti ?

(Silence).

Béregère

Aléïs... – Mais il est revenu.

Aléïs

Oui, il est revenu. Il est revenu chaque fois.

Béregère

Et, chaque fois, il vous contait son aventure, ses exploits ?

Aléïs

Si peu. Je sais qu'ils partent et qu'ils combattent, qu'ils sont de nouveau tous ensemble, les Quatre Fils Aymon. Bayart les conduit dans des régions inconnues, où se passent de grandes choses.

Béregère

Et, après son retour ?

Aléïs

Oh, la vie reprend son cours, tout de suite, comme si rien ne s'était passé. Je retrouve mon Renaud, aussi tendre, aussi adorable que jamais. Parfois j'ai l'impression que je rêve, que ces quelques semaines d'angoisse n'ont été qu'un cauchemar. Mais à mesure que le temps passe, mon inquiétude

renaît. À n'importe quel moment, je puis entendre cette voix de Renaud, soudain changée : « Écoute, Bayart!... »

Bérenghère

Aléis, Aléis! Pourtant, vous êtes heureuse?...

Aléis

Je suis heureuse, oui. Mon bonheur peut-être s'achète à ce prix. Il n'est pas dans la destinée de l'homme, peut-être, de pouvoir vivre sans partir...
(Silence).

Bérenghère

Et quand il vous dit que le cheval est là, vous n'avez jamais rien entendu, un bruit de galop, un piaffement?

Aléis

Il est de ces choses qu'une femme ne peut entendre.

(Temps).

Bérenghère

C'est vrai, n'est-ce pas, que la vitesse de Bayart est fantastique?

Aléis

Oui, quand il les porte sur son dos, tous les quatre, il est comme le mouvement de leur pensée.

Bérenghère

Et c'est vrai aussi, qu'un jour...

(Entre un récitant).

II. Épique

Le récitant

Un jour, oui, le grand cheval tomba aux mains de l'ennemi. Ils parvinrent à le maîtriser, et ils le conduisirent au bord du grand fleuve Meuse. Et ils entassèrent sur lui des blocs de pierre énormes, et ils le poussèrent à l'eau. Et le cheval s'enfonça et disparaît, et déjà l'ennemi hurle de joie, quand un

grand éclat de rire, soudain, monte du sein du fleuve. Et Bayart, sain et sauf, aborde la rive. L'ennemi se lance à sa poursuite. Devant le cheval une immense montagne s'élève, qui descend jusqu'au fleuve. Mais Bayart fonce sur le rocher, l'ouvre d'un coup de sabot, le déchire de bas en haut, et passe au travers !

Bérenghère (bas)

La Roche à Bayart...

(Silence. Entre un autre Récitant).

Deuxième récitant

Et il vient retrouver les quatre frères, et les voici de nouveau qui courent avec lui l'aventure et le monde. Ils ont connu toutes les terres, la terre blanche sous le ciel noir, la terre au grain qui brûle, la terre en or autour des quatre mers. Ils ont connu les peuples et tous les hommes, les hommes des plaines et ceux des cimes, les chairs foncées, les chairs bronzées, les géants et les nains, toutes les voix et toutes les langues et tous les gestes et tous les cris. Et toutes les armes et toutes les armures, les glaives épais, les lames courbées, les haches de pierre et les haches de bronze, les javelots, les épieux et les lances innombrables, boucliers et cuirasses, et le fer et le cuir et le bois et l'ivoire, les mailles serrées, les plaques d'airain, l'argent, la soie, les panaches et les heaumes, et tous les signes et toutes les bêtes, lion, licorne, faucon, taureau, levés sur eux par les drapeaux !

III. Lyrique :

Les récitants

(Récit alterné).

*Renaud, Robert, Guiscard, Allard,
Avez-vous vu leur étendard ?
Il est tout noir, il est tout or,
Il porte en lui soleil et mort.*

Ils passent, ils passent, les Fils Aymon!

Voici Allard qui sonne du cor, voici Guiscard et son épée, voici Robert le porte-lance, voici Renaud et la bannière!

*Renaud, Robert, Guiscard, Allard,
Faut-il les voir, faut-il les croire –
Ils sont venus, ils sont passés,
Ils sont vivants dans ma pensée.*

*Combat, combat!
Le méchant se relève, le juste chancelle
Là-bas, là-bas! Où çà?!
Bayart!*

*Renaud, Robert, Guiscard, Allard,
Ils viennent, ils volent sur leur Bayart!*

À nous, à nous, Jugement de Dieu!

*Aymon à moi, Aymon à nous!
Je suis touché! À moi Guiscard!
Il est tombé! Allard est là!
Renaud qui court, Renaud qui frappe
Tous trois debout – Voici Robert!*

*Et dos à dos ou côté à côte,
Noyau de feu ou barre de fer,
Dessus tous quatre la bannière
Ils frappent, ils vont les Fils Aymon!*

*Tout est calmé, tout est fini,
Bayart déjà sur l'horizon
Emporte au loin ses quatre Aymon.*

*Renaud, Robert, Guiscard, Allard,
Renaud le sage, Robert le fort,
Guiscard le fol, Allard l'enfant,
En quatre cœurs une seule pensée
En quatre corps un même élan,
Pays d'Ardenne voilà ton sang!*

*Ardenne en fleurs, Ardenne ardente,
Pays des ciels, pays des monts,
Pays brûlant du sang wallon,
Ils sont vivants
Tes quatre fils Aymon!*

(La scène s'est obscurcie progressivement. À l'arrière-plan, de grandes figures des Quatre Aymon, appuyés sur leur bouclier, rayonnent de lumière).

RIDEAU

1. Place de l'extrait dans la pièce

C'est la dernière scène du *Jeu des quatre fils Aymon* après les aventures des quatre frères, fils du duc Aymon, entraînés par leur conception de l'honneur féodal dans une lutte féroce contre Charlemagne, leur suzerain. Cette situation dramatique n'a pas, dans l'épopée primitive, la même finale que celle inventée par Herman Closson. Selon le ms 24.387 dit «La Vallière», Bibliothèque Nationale de Paris ⁽²⁾, la destinée commune des quatre héros ne dure pas jusqu'au bout : l'épopée se termine par le voyage de Renaud en terre sainte comme expiation, sa participation à la construction de la cathédrale de Cologne, son «martyre» : jeté dans le Rhin, son corps s'illumine tandis que son âme s'élève et s'envole vers le Paradis. Quant à Maugis, il meurt ermite.

2 Voir *Les 4 fils Aymon ou Renaud de Montauban*, éd. Folio 1501-Gallimard.

Suit une dernière évocation du cheval Bayart échappant à ses ennemis par un saut dans la Meuse. Quant aux autres frères, on ne sait ce qu'ils sont devenus. À cette finale que l'on peut considérer comme une faiblesse dans la construction de la chanson de geste, Herman Closson a donc substitué une fin qui la corrige. Elle préserve jusqu'au bout l'unité symbolique des quatre frères («l'union fait la force»). Restés unis, il suffit que de temps en temps retentisse l'appel de l'aventure, incarné par le cheval-fée, alors ils se retrouvent, chevauchant Bayart, pour courir de par le monde...

2. Le point de vue d'où se raconte cet ultime épisode est d'abord celui de deux femmes, Aléïs la femme de Renaud, et Bérengère, sœur de celle-ci, ensuite de deux «récitants», deux trouvères qui viennent en scène raconter le destin de Bayart et chanter une ballade épique qui magnifie ces héros fabuleux de l'Ardenne. D'où la division de l'analyse en trois parties :

- 1) le dialogue entre Aléïs et Bérengère ou l'aspect psychologique.
- 2) le récit épique des deux trouvères.
- 3) la chanson ou ballade lyrico-épique, genre de cantilène comme celles qui seraient à l'origine des chansons de geste ou qui en sont sorties. ⁽³⁾

3. La source médiévale

L'épopée primitive ou chanson de geste des quatre fils Aymon fait partie du *Cycle de Raoul de Cambrai* ou geste des barons révoltés contre Charlemagne. Elle témoigne de la force du lien féodal de la parole donnée qui lie le vassal à son suzerain même si celui-ci exagère ses prétentions et abuse de son pouvoir ! C'est ce qui rend dramatique la situation du père, le duc Aymon, tenu de lutter contre ses propres enfants par fidélité à son serment féodal. Ce débat cornélien donne lieu à des passages poignants, tant dans la pièce que dans l'épopée.

3 Un autre avatar de la légende fut la représentation de la pièce de Herman Closson par un ballet de Béjart à Bruxelles, après mai 68.

4. Analyse de la première partie : psychologique

Dans sa pièce, Herman Closson a étendu à des perspectives illimitées ce besoin psychologique de se battre contre un adversaire même puissant. Cela devient la passion de courir l'aventure guerrière, caractéristique du chevalier et de l'homme, et trait de sa virilité, Aléïs l'exprime dans une phrase pleine de sagesse féminine : *Il n'est pas dans la destinée de l'homme, peut-être, de pouvoir vivre sans partir*. C'est elle aussi qui définit le mieux le personnage mythique du cheval fantastique : quand celui-ci les porte sur son dos tous les quatre : *il est comme le mouvement de leur pensée*. Ceci précise exactement le sens du mythe : le cheval est le symbole de la force, de la rapidité, de la puissance de mobilité, donc de la supériorité des quatre chevaliers frères, *lorsqu'ils sont ensemble* et que leurs puissances mentales non seulement s'additionnent mais se multiplient.

Ce sens profond de la réalité psychologique est prêté par l'auteur à une femme qui a compris bien des choses, dans sa fidélité conjugale, mais qui connaît aussi ses limites : lui est-il demandé si elle entend l'appel de l'aventure, un bruit de galop, un hennissement, elle répond qu'*il est de ces choses qu'une femme ne peut entendre*. Elle reste donc bien dans le modèle fixé pour des siècles de la femme qui voit l'homme agir et faire le monde et qui *garde toutes ces choses dans son cœur*.

5. Deuxième partie : le récit épique

La source de la pièce étant une chanson de geste, il est normal que l'auteur ait adopté le style épique et qu'il en ait tiré toute la richesse dramatique pour finir sa pièce en beauté.

– 1) Les deux «récitants» que nous appelons trouvères, à l'image de ceux qui répandirent oralement les légendes épiques, adoptent spontanément le style oral, rythmé, mais non pas l'hexamètre assonancé groupé en «laises». Ce que nous nommons les deux laises sont les deux tirades racontant le sort de Bayart. Il est aisé de voir que la prose en est rythmée par les

cadences des phrases (pentamètres, octosyllabes, dodécasyllabes, répétitions, etc).

La première laisse évoque la victoire du cheval-fée offert par l'enchanteur Maugis à ses quatre cousins. Poursuivi et maîtrisé par «l'ennemi», il est poussé dans la Meuse, mais il parvient à s'échapper en «déchirant» un rocher d'un coup de sabot.

Tous les Belges connaissent la roche à Bayart à Dinant, où l'on peut encore «voir» l'empreinte du sabot, lorsqu'on «entend» parfois encore son galop dans la forêt.

«L'ennemi», cité trois fois, n'est plus précisé. De Charlemagne et ses partisans féodaux, il devient «l'Ennemi», celui que les spectateurs, en 1942, n'eurent pas de mal à identifier avec les Allemands, donnant à la pièce cette saveur particulière de Résistance qui faisait se lever le public et entonner la Brabançonne.

– 2) Un autre trait de l'épopée apparaît ici : l'exagération épique,⁽⁴⁾ souvent mal comprise par les modernes. Elle fait tout le charme, surtout, de la deuxième laisse. Mais déjà dans la première, on trouve : *des blocs de pierre énormes, l'ennemi hurle de joie, un grand éclat de rire (du cheval), une immense montagne, fonce sur le rocher et l'ouvre d'un coup de sabot, le déchire de bas en haut, et passe au travers...*

Dans la deuxième laisse, on trouve une énumération de tout ce qu'ont connu et découvert dans le vaste monde les quatre chevaliers-frères, emportés par le cheval-fée et courant *avec lui l'aventure et le monde*.

Le déploiement de l'énumération laisse place à de nombreuses répétitions qui contribuent au rythme de la tirade et à son ampleur épique. Le style est secoué d'un grand souffle, d'une exaltation où l'on sent passer l'amour du pays incarné par ses héros, quelque chose de l'enthousiasme que soulevèrent *Le Cid* ou *Cyrano de Bergerac*. L'exagération épique est le procédé par excellence de l'expressionnisme et il est le propre des arts primitifs. (*100.000 Français se pâment contre terre, le cor s'entend à 30 lieues, Chanson de Roland*).

4 Elle apparaît à plusieurs endroits de la pièce et surtout aux pp. 167 à 169 où la «belle histoire» du cheval est évoquée abondamment.

On trouve l'expressionnisme aussi dans la sculpture romane à la même époque.

Une des formes qu'il revêt encore est l'usage du *merveilleux*, si l'on entend par là l'intervention des forces célestes ou féeriques dans les affaires humaines, l'aide de(s) Dieu(x), des anges, des enchanteurs, comme ici Maugis. Closson prête à celui-ci un caractère jovial et ironique qui le rend plus plausible à une époque où l'on ne croit plus guère au merveilleux. Mais surtout, il est le donateur du cheval-fée. Ce merveilleux cadeau comble les rêves les plus audacieux des quatre garçons. Il les sauve de toutes les situations périlleuses et entretient en eux l'esprit d'aventure sans lequel l'homme ne se réalise pas.

– 3) Enfin, on voit affleurer ici dans ces couplets épiques la richesse du mythe. Les vieilles mythologies, les épopées anciennes, les contes, les chansons populaires narratives sont porteuses des aspirations profondes des hommes.

Quelques-uns des vieux rêves de l'Humanité, la vitesse, l'invisibilité, l'immortalité, la supériorité sur l'ennemi ou le poursuivant, ⁽⁵⁾ s'incorporent dans le Cheval Bayart.

Par-delà les siècles et les légendes d'autres pays, il rejoint les célèbres Pégase, Clavileño, Veillantif et autres chevaux héroïques et merveilleux. Or, le mythe cache toujours un symbole universel. Pourquoi l'homme cherche-t-il à se déplacer vite, à se rendre invisible, à posséder la force de *quatre* hommes, à échapper à l'ennemi? C'est toujours dans un désir profond de *liberté*.

Un érudit qui avait passé sa vie à rechercher la toponymie issue de la légende dans la région de la Semois ⁽⁶⁾ voyait dans les Quatre Fils Aymon l'incarnation des anciens Celtes qui résistèrent à César, les Gaulois, et surtout Ambiorix qui lui échappa et disparut dans la forêt profonde d'Ardenne. Invaincu. Libre!

5 Cfr. dans les mythes grecs, les sandales ailées, la perruque qui rend invisible, de Persée, etc.

6 Hypothèse du vieux curé de Frahan; transmission orale.

D'Ambiorix à Aymon, qui dira le trajet souterrain de *l'esprit de résistance*, multiplié, visible ici, puis là, puis là encore, jamais pris, jamais captif, libre toujours dans sa lutte contre l'Occupant, qu'il soit romain, espagnol ou teuton, en 57 avant Jésus-Christ, en 1568 ou en 1942. Hypothèse qui explique autant que faire se peut, car l'inconscient collectif reste inviolable, le succès de la pièce de Closson, pendant la guerre, comme avant et après. (On retrouve quelque chose de ce courant sous-jacent et secret dans Godefroid de Bouillon, Sire Hallelwyn et dans les grands Jeux : Yolande de Beersel, le jeu de Han).

On peut conclure donc que ce passage de la pièce fait le récit oral de faits historiques, idéalisés par la légende et le merveilleux et qu'il prolonge et exalte un mythe national de liberté : il s'agit bien de style épique.

6. Troisième partie : la chanson lyrico-épique.

Synthèse de la pièce et de l'esprit qui l'anime, la chanson finale est présentée par son auteur comme un «récit alterné», et l'on pourrait ajouter «mimé» par les deux trouvères. Il s'agit d'évoquer une dernière fois avant le baisser du rideau la merveilleuse histoire des fils et du cheval. Spontanément, l'auteur retrouve le rythme de la chanson populaire octosyllabique. Le fils du musicologue et folkloriste Ernest Closson se retrouve ici. Le père publia son oeuvre en 1913, alors qu'Herman avait douze ans. Son enfance a pu «écouter aux portes d'or de la légende» ces vieilles et superbes chansons de nos provinces dont certaines sont de véritables bijoux. ⁽⁷⁾

Déjà Herman Closson avait utilisé la très belle ballade de *La mort du Roi Renaud* dans le premier acte de *Godefroid de Bouillon* ⁽⁸⁾ et *Sire*

7 Certaines étaient mises en scène par les Comédiens Routiers, par exemple *Su'l pont du Nord*.

8 L'histoire se rapporte-t-elle au Renaud de Montauban? On peut le supposer : sa femme est morte avec l'enfant avant son retour.

Halewyn, sa dernière pièce, est tout entière contenue dans les 38 couplets de la vieille chanson flamande **Heer Halewyn** (n°2, 2e vol., p. 40).

Dans l'importante préface de sa publication, le musicologue groupe les chansons par genre et cite le groupe des *chansons narratives, ballades, complaints, récits de toute nature, répondant à l'ancienne chanson de geste*. (p. VI, vol. II). Phrase importante qui confirme la fusion entre le lyrique et l'épique à la manière du **Jeu des quatre fils Aymon**. Cette préface contient aussi un parallèle très développé entre la chanson flamande et la chanson française et wallonne, traitées toutes avec le même respect et le même intérêt.

«Inventer» une chanson populaire n'est pas peu de chose. Il y faut un instinct sûr et de grandes connaissances pour qu'elle mérite de passer spontanément dans l'héritage culturel d'un peuple. Celle que nous analysons aurait-elle ces vertus? C'est difficile à dire vu l'oubli momentané dans lequel sont plongées les œuvres d'Herman Closson depuis sa mort. Mais qu'importe? Qui se souvient encore en Belgique à part quelques amoureux d'Histoire du refrain qui mit le feu aux cœurs et aux poudres de nos Brabançons en 1830?

*Amour sacré de la Patrie
Rends-nous l'audace et la fierté
À mon pays je dois la vie
Il me devra la liberté*

La Muette de Portici, d'Auber fut jouée à la Monnaie et reprise en 1930 (centenaire) et en 1980 (cent cinquantième). Peu connu peut-être, le couplet gît cependant dans l'inconscient collectif avec les imaginaires *siècles d'esclavage* et *le Belge sortant du tombeau*. Il sonne le rappel de ce désir de liberté qu'on repère déjà dans le récit de la guerre des Gaules de César (*Horum omnium fortissimi sunt Belgae*). Et qu'on retrouve dans la **Légende de Thyl Ulenspiegel** de Charles De Coster, racontant la

résistance contre la «furie espagnole» du duc d'Albe, et considérée, rétrospectivement, comme le texte fondateur de notre littérature.⁽⁹⁾

Ces quelques couplets sans prétention littéraire ni musicale tirent leur souffle de la force rythmique des quatre noms : Renaud, Robert, Guiscard, Allart, qui font un parfait octosyllabe reproduit, avec des variantes, jusqu'à sept fois dans la chanson, ainsi que ceux d'Aymon et de Bayart cités respectivement trois et cinq fois.

Batailleurs, entreprenants, héroïques, ils ont tous et chacun leurs traits et leur spécificité :

Voici Renaud et sa bannière

Renaud qui court, Renaud qui frappe

Renaud le sage...

Voici Robert le porte-lance

Voici Robert

Robert le fort

Voici Guiscard et son épée

À moi Guiscard

Guiscard le fol

Voici Allart qui sonne du cor

Allard est là

Allard l'enfant...⁽¹⁰⁾

Et que font-ils?

Ils passent

Ils sont venus, ils sont passés

Ils sont vivants dans ma pensée

Ils viennent ils volent sur leur Bayart

Ils frappent ils vont les fils Aymon...

(on pourrait dire comme Alceste : *la rime n'est pas riche et le style en est vieux/mais...*)

9 Cette conception a ses détracteurs. Voir M. Quaghebeur et Andrianne, op. cit.

10 On voit la régularité typique de la morphologie des chansons populaires, selon E. Closson, op. cit.

Toutefois, ce ne sont pas seulement cette mobilité, cette vélocité ni cette combativité qui les rendent si attractifs, c'est aussi leur unité :

En quatre cœurs une seule pensée

En quatre corps un même élan

et surtout le symbole qu'ils incarnent :

Pays d'Ardenne voilà ton sang

Ainsi glisse-t-on tout doucement de l'évocation guerrière au sens mythique déjà repéré dans les laisses. Ils sont l'incarnation de la vieille Ardenne, définie en quatre vers les dépeignant comme *le sang de l'Ardenne, l'Ardenne ardente, pays brûlant dans lequel ils sont vivants!*

⁽¹¹⁾ Tels sont les accents, remplis de sens secret, qui enthousiasmaient les spectateurs de 1942 comme un appel patriotique contre l'Occupant.

Conclusion de l'analyse.

Comme on peut le déduire de l'analyse de cet extrait, l'auteur dramatique Herman Closson emprunte ses moyens d'expression au *théâtre*, à la *chanson de geste* et au *lyrisme populaire*. C'est cette multiplicité sans doute qui amène le spectateur à ressentir une vraie émotion esthétique et qui fait de la représentation du ***Jeu des quatre fils Aymon*** un «spectacle» au sens où l'entendait Closson : *une œuvre multiple et complète dont tous les éléments ont leur importance, où l'émotion esthétique ne peut naître que d'une rencontre, d'une juxtaposition, d'un concours de différents facteurs* (la poésie, la musique, la danse, la peinture et la sculpture) (...) *Il existe un art du spectacle, fait de la juxtaposition de certains autres arts, de leur composition (...) La beauté du théâtre c'est sa complexité, le nombre d'éléments qui entrent en jeu, la difficulté de les composer. (Écrits théoriques).*

De tous ces éléments qui le composent, un des principaux est le jeu de l'acteur : *c'est à l'interprète que le spectateur demande le meilleur de son émotion, c'est lui seul qui donne au public le sentiment de l'art* (id.).

11 L'effet est renforcé sur scène par la projection à l'arrière-plan de grandes figures des 4 Aymon appuyés sur leur bouclier et qui rayonnent de lumière (Didascalies du dernier acte).

Cependant, aussi important que lui est **le texte** : *Le jeu et le texte : le théâtre est une divinité ou, si l'on veut, un monstre à deux têtes*. Suivent des considérations fort pertinentes sur la nature de ce texte qui doit être de la *littérature parlée* ⁽¹²⁾, ainsi que sur les techniques : *Je parlerai surtout de technique car j'en viens de plus en plus à me demander s'il est vraiment d'autres problèmes*.

De la cohésion de tous ces moyens et techniques découle un souffle dramatique et épique qui soulève le texte et crée parmi les spectateurs un courant d'enthousiasme qui rappelle celui que produisit ***La Muette de Portici*** en 1830, et qui souleva le public à chacune des nombreuses représentations de ce «spectacle-culte» du Théâtre National.

Certains lecteurs trouveront sans doute cela périmé ou puéril. D'autres au contraire seront heureux de retrouver dans cette pièce l'écho toujours vivant de sentiments nationaux et patriotiques. (Il ne serait pas difficile de prouver combien la légende de ***Het paard Beyaert*** est répandue aussi en Flandre. Mais cela déborde notre propos.)

À une époque où certains voudraient prouver que «la Nation belge n'existe pas», la vieille légende de mise en scène rappelle, hors les voix balisées de la politique et des offensives de presse, le sens populaire du mot Nation. ⁽¹³⁾

12 Avec ce que l'auteur appelle une *stylisation du langage*, propre à la littérature théâtrale.(Voir extraits).

13 Voir René Andrienne ***Un État sans nation***, chap. I, p. 14 de ***Écrire en Belgique***, éd. Nathan, Labor, 1983. Entendu à la radio : *le corps social, c'est-à-dire ce qu'on appelait autrefois la nation*. Le mot se cherche un sens actuel.

Choix d'extraits

Il ne subsiste de ma compagne qu'un peu de poudre impalpable, que chacun de mes pas disperse.

Mon indifférence est le gage de mon retour à moi-même. Le fait perturbateur épuisé, les phases d'excitation et de dépression survécues, le fait incitateur n'est plus qu'une pile vide.

Il est impossible de voir plus loin.

Arrêt brusque du temps.

Un rayon glacé pénètre mes maquillages superposés. Je puis me regarder, je ne trouverai pas une ride. Ma bouche reste inaltérablement serrée, sous le large rire qui l'ouvre. Mes yeux restent secs, sous les larmes ou la tendresse qu'ils répandent.

Mon indifférence est la sauvegarde de ma conscience, qu'elle maintient lucide et acérée lors même qu'elle semble fuyante et ivre.

Il n'importe que les influences soufflent en tempête. Elles frappent les pales de mes personnalités secondes. Elles ne m'atteignent pas.

Rien n'égale la curiosité d'un indifférent, si ce n'est l'indifférence d'un curieux.

Sur le tableau noir des doctrines, l'optimisme jette un + exalté, le pessimiste gratte un – amer, le sceptique amusé trace des parenthèses, y enferme le sourire d'un (±).

L'indifférent, pour qui chacun de ces signes n'est qu'une attitude, prend la craie qu'on lui tend, et la laisse choir.

Mais, et c'est là tout le secret de son indifférence, ce peut être pour observer le nombre de morceaux qu'elle étoilera par terre.

Je suis devant ma porte.

Je rentre.

Vestibule obscur.

Une horloge bat.

Je m'arrête devant le porte-manteau.

Avant de tourner le commutateur qui découpera devant moi un miroir, je repousse à tâtons des mèches de cheveux sous le chapeau, je serre mon nœud de cravate, je prends une expression sévère et grave.

Afin que, faisant jaillir la lumière et me regardant, je ne retrouve pas l'image de celui que je fus, mais de celui que j'aurais pu être.

(*Le Cavalier seul*, pp. 127-128.)

MARY. — (sourde mais ferme) *Pourquoi cette interruption ?*

WILLIAM. — *Ma colère vous blesse ?*

MARY. — *Je n'y vois que la fureur d'avoir été surpris.*

WILLIAM. — (malgré lui) *Quoi, vous ne saviez pas... ?*

(Temps)

WILLIAM. — *Quel visage, quelle détresse ! Je dois donc vous jurer que je ne suis pour rien dans tout cela, qu'il ne s'agit pas ici de vous et de moi et de notre amour... ?*

MARY. — *Oh...*

WILLIAM. — *Vous me croyez donc incapable de faire œuvre de créateur, d'inventer quelque chose où je ne suis pour rien ?*

MARY. — *Ce que je viens d'entendre, vous l'avez donc écrit contre vous-même ?*

WILLIAM. — *Peut-être !*

MARY. — *Ah, comment osez-vous, alors que la vérité est là, entre nous, qui nous observe et vous écoute !*

WILLIAM. — (indifférent) *Oh...*

MARY. — *Ah, ces propos de l'homme qui va partir et qui déjà prépare sa solitude, cette haine de la présence, ce cœur déjà qui étouffe dans les mains ! Et le pauvre amour de cette femme, qui insiste et encombre, ses maladresses, son désespoir, tout, tout cela qui me fut jeté au visage !*

WILLIAM. — *Je n'ai fait que jouer mon rôle.*

MARY. — *Avec quelle ardeur, quel emportement ! Et quel effort pour me faire croire que tout cela n'était que jeu et grimace ! J'ai vu votre joie délirante, féroce. Il vous était donné enfin de me crier la vérité !*

WILLIAM. — *Mary...*

MARY. — *Quel écroulement, quelle misère!... Nous nous étions promis la vérité, toujours, et vous êtes là, comme un amant devant une vieille maîtresse, qui jure encore, jusqu'au dernier moment...*

Quelle lâcheté dans votre silence! Vous voulez malgré tout me laisser un doute, égarer mon esprit? Vous avez donc tout oublié de Mary?

WILLIAM. — (évocation amère) «*Mary*»...

MARY. — (lent) *Ainsi, si je n'avais pas assisté à cette scène, presque par hasard... Mais non, ce n'était pas un hasard, je savais ce que je viens d'apprendre...*

WILLIAM. — (vite) *Vous aviez lu...?*

MARY. — *Non. Je sais. Depuis que vous m'avez quittée, votre amour ne va plus au-delà de ma présence.*

(Silence).

MARY. — *Dites-moi, au moins, est-ce que là-bas, déjà...?*

WILLIAM. — *Que puis-je vous dire? L'amour naît et vit avec sa forfaiture.*

MARY. — *Depuis quand?*

WILLIAM. — *Ces choses ne se passent pas dans le temps.*

MARY. — *Qui vous a détourné de moi?*

WILLIAM. — *Je donnerais tout pour pouvoir dire que j'en aime une autre.*

MARY. — *Vraiment?*

(Un temps. Il va vers elle).

WILLIAM. — *Qui vous dit que je ne vous aime plus?*

MARY. — *Vous m'avez donné votre passion, éphémère et violente. J'ai pensé, comme vous, que l'intensité s'achète au prix du renoncement. Nous avons connu de tels vertiges qu'il nous a paru impossible de les perdre; nous avons eu l'orgueil de les reprendre, de jeter ce défi au temps et à l'usure...! J'ai tout fait pour vous garder, oui, j'ai eu pour notre amour des soins et des ruses de fille, et je me suis prise à mon propre jeu — je me suis perdue et je vous ai perdu.*

WILLIAM. — *Tout a changé des conditions de notre amour.*

MARY. — *Le mien n'a cessé de grandir. Et me voici, tellement ruinée, tellement absorbée en lui que plus rien de moi-même ne se mêle à ma vie.*

(Temps).

WILLIAM. — *C'est vrai. Que reste-t-il de Mary, la grande, la toute puissante?*

MARY. — *Ah, ces paroles, odieuses de sécheresse et de pertinence!*

WILLIAM. — *Elles vivent en moi depuis longtemps, sans cesse différées.*

MARY. — *Si vraiment personne n'est entré dans votre vie, si tout vraiment se joue entre vous et moi...*

WILLIAM. — *Tout se joue entre vous et ma solitude. J'ai peur de vous, de votre amour. Parce que j'ai peur de tout ce qui m'approche et qui risque de m'envahir. Je ne veux pas nouer ma vie autour d'une présence, si chère qu'elle soit. Vous, mon plus bel amour, vous êtes sur le point de me gagner tout entier. Je ne veux pas ce bonheur, je hais l'habitude et sa chaude veulerie. Car nous changeons avec notre changement, tout est beau comme au premier jour. Il n'y a jamais eu de premier jour!*

MARY. — (cri) *William!*

WILLIAM. — (sombre) *Un moment va venir où vous me serez tellement présente, où je serai tellement vôtre que je ne penserai même plus à vous — toutes mes figures vont prendre votre visage rien n'existera de la splendeur du monde qui ne soit le reflet de votre beauté...*

(Silence).

MARY. — *Je vous parle de notre amour.*

WILLIAM. — *Il n'a plus rien à m'apprendre. Plus rien autour de lui ne m'apporte ses signes.*

MARY. — *Vous ne pensez qu'à vous.*

WILLIAM. — *C'est vrai! Je ne pense qu'à moi. Je pense à moi. Et c'est toute ma misère. Ce n'est pas sans peine que l'on refuse l'amour des autres, et de se répandre dans le monde. Mais non, il faut se garder. Il faut avoir le génie de sa défense; il n'en est peut-être pas d'autres...*

(Silence).

MARY. — *Nous nous aimons toujours...*

WILLIAM. — *C'est déjà ne plus s'aimer que de s'aimer toujours.*

MARY. — (bas, comme arraché) *Adieu...*

WILLIAM. — *Non, c'est inutile : rien ne sert de partir! Rien au monde n'empêchera que je vous pleure et que je vous suive!*

MARY. — *Alors?*

WILLIAM. — *Ah! Il serait beau et digne de nous, de briser là et de nous quitter pour toujours! Mais non, c'est inutile, c'est vous perdre qu'il me faut, vous effacer de ma vie!*

(Shakespeare ou la comédie de l'aventure)

HALEWYN. — *Quand vous reparâtes ici, tout à l'heure, dans vos vêtements de tous les jours, sera-ce pour me dire au revoir et remonter à cheval?*

FRÉDÉRIQUE. — (net) *Je n'en sais rien.*

HALEWYN. — *Comment?*

FRÉDÉRIQUE. — (pesé) *Que puis-je savoir de la femme que je vais devenir?...*

(Temps).

HALEWYN. — *Quand je pense que je mets en jeu, ici, le meilleur de ma force... Quelle est la femme qui ne chercherait pas à modifier celui qu'elle aime?*

Vous, la première femme à qui je vais laisser la vie, vous allez détruire en moi le sortilège!

FRÉDÉRIQUE. — *Halewyn...*

(Elle le regarde avec une sorte de tendresse puis va à la fenêtre, lève les bras, presque voluptueuse).

HALEWYN. — *Ah! ce geste, la beauté de tes bras... Tu as raison, il n'y a plus que le silence.*

(Il va lentement vers elle).

FRÉDÉRIQUE. — *Attendez. Écoutez-moi. Il faut que je vous dise exactement, ce que je pense. Oui, oui, il faut que vous sachiez. La femme que vous allez aimer ne croit pas qu'elle a sur vous le moindre pouvoir. Je crois que vous ne cesserez jamais de vous livrer à vos enchantements, et d'aller jusqu'au bout de vos exigences. Vous restez Hallewyn, Hallewyn le tueur, jusqu'à la fin. Et pourtant voyez, malgré cela, malgré tout...*

(Elle lui ouvre doucement les bras)

HALEWYN. — *Frédérique... (bas) Tes lèvres... (Long baiser) Viens...*

(Il l'emmène vers le lit. Elle s'arrête).

FRÉDÉRIQUE. — Non. Non... Je voudrais... Je veux que moi-même, moi seule... Ferme les yeux. Mieux...

(Il met devant ses yeux son bras replié. Elle fait un geste comme pour laisser tomber sa robe. Mais tout à coup sort de ses plis un poignard et frappe violemment Halewyn au cœur. Il la repousse, parvient à arracher l'arme de sa poitrine, la rejette. Il fait un pas vers elle, le poing levé, tombe en arrière et meurt).

FRÉDÉRIQUE. — Halewyn, mon amour! (Elle se jette sur lui et l'embrasse passionnément. Elle se relève). Ainsi, c'en est fait. Halewyn est mort, et c'est moi qui l'ai tué. Moi, Frédérique, la fille du Roi. Qui a fait ce qu'elle a décidé.

Non, non, je n'ai pas voulu te tromper, je t'aimais, je t'ai aimé dès le tout premier jour! Mais il fallait, tu comprends, c'est la mission que je m'étais donnée! O, mon amour, mon bel amour, mon pauvre amour, pourquoi n'as-tu pas été plus fort? Dessein abominable, destin de Frédérique...

Je t'ai demandé de fermer les yeux. Je voulais t'apparaître toute entière et te donner mon corps... Ils étaient là tous deux, le fer et la chair, le signe de l'amour et le signe de la mort; c'était à toi de choisir! Ah! il fallait te jeter sur moi et découvrir ce poignard et me frapper : quelle délivrance!... Cher visage que je n'ose plus prendre entre mes mains, poitrine par moi percée où longuement je voudrais poser ma tête, oh, ce n'est pas possible!... À vous, à vous, puissances et enchantements! Lève-toi, relève-toi, sire Halewyn! Mais non. Tu as bien fait ce que tu as fait, Frédérique. Tu vas porter au Roi la belle nouvelle : «Sire Halewyn est mort, c'est moi qui l'ai tué.»

Adieu, adieu, mon cher seigneur. Je vais vous retrouver au-delà de vos murailles. Je vais pouvoir enfin vous aimer sans mesure.

(Elle le regarde longuement. Soudain, comme elle se détourne, on entend la voix de Halewyn absolument immobile).

*

HANS. — Et sa voix, tu crois qu'elle est morte, sa voix qui chante toujours, aux quatre coins du vent?

TOINOT. — Tu veux dire que?...

HANS. — *Quelquefois tu n'entends qu'un murmure, un peu plus haut que le vent dans la cour; à peine tu cherches à le retenir qu'il a déjà passé les murs... Mais d'autres fois, la nuit, elle est au-dessus du donjon et elle chante à toute volée, comme les cloches d'un carillon!*

TOINOT. — *Le donjon? Qu'est-ce que tu dis? Il n'y a plus de donjon, il s'est écroulé dans l'incendie!*

HANS. — *Oui, oui, c'est bien, je sais...* (Silence)

TOINOT. — *Si elle savait, la pauvre fille, avec son idée de chambre bleu et or...*

HANS. — *Il y en a une, un jour, que j'ai vu venir, une belle grande fille, qui m'a demandé d'ouvrir la porte. Elle était si belle, que ses paroles étaient comme un commandement. Elle a marché partout, avec dans le corps une grande fureur d'amour; elle est arrivée devant la porte de la grande salle, trois planches à moitié brûlées qui donnent sur le vide, elle l'a poussée d'un seul grand coup et j'ai vu, j'ai vu Halewyn qui attendait, tout noir dans son armure.*

TOINOT. — *Et alors...*

HANS. — *La porte s'est refermée sur moi, comme un coup de tonnerre. Et quand j'ai enfin osé entrer, je l'ai trouvée, cette grande jeune fille, appuyée au mur, toute blanche et brisée...*

TOINOT. — *Alors, si ça leur fait tant plaisir, pourquoi tu ne les laisses pas toutes entrer?*

HANS. — *Parce qu'il vaut mieux qu'elles s'en retournent, les bras vides, pour qu'elles y pensent encore vingt fois plus, à sire Halewyn. Et qu'elles en parlent à toutes les autres, jusqu'au bout de la terre.*

TOINOT. — *Jusqu'au bout de la terre...*

HANS. — *Oui, oui, garçon. Et c'est cela, tu comprends, ces pensées toutes ensemble, qui montent de partout, qui se croisent, qui s'allongent, c'est tout ça qui fait sa chanson dans le ciel!*

TOINOT. — *Oui...*

(Silence. Toinot, sans trop vouloir le montrer, écoute).

HANS. — *Tu n'entends pas sa trompe de chasse, là-bas, dans la forêt?*

TOINOT. — *Je ne sais pas...*

HANS. — *Oui, oui, tu peux dresser l'oreille, tu en as maintenant jusqu'à la fin de tes jours à demander au vent la musique de Halewyn!*

TOINOT. — Oui...

HANS. — Écoute, écoute !

(Ils lèvent la tête. Tout à coup, Toinot sursaute, bouleversé, entend la voix de Halewyn. Le rideau se ferme lentement).

(*Sire Halewyn*, fin de l'acte 4, pp 308-309 et 327-328)

Le jeu et le texte : le théâtre est une divinité, ou, si l'on veut, un monstre à deux têtes. Et il s'agit de faire la part égale, et de la faire belle pour chacune d'elles. Un texte dramatique n'est pas uniquement un texte écrit, il n'est pas uniquement fait pour être lu. Les gens de théâtre comprennent fort bien la sorte de gêne qu'éprouve le lecteur devant un texte dramatique. C'est que ce texte participe de la littérature, mais il ne se suffit point à lui-même. Le lecteur sent confusément que quelque chose lui manque, il doit suppléer à sa lecture, il doit se livrer à un exercice d'imagination qu'il ne sait pas toujours comment diriger. D'où le côté rebutant de cette lecture, et cette impression d'insuffisance qui ne se dégage jamais de la lecture d'un roman.

Un texte de théâtre ne doit prendre toute sa valeur que dans le moment où il est porté par la voix, c'est-à-dire où, littéralement, il est « vociféré ». Et il doit être écrit en fonction même de cette déclamation. N'oublions pas que ce texte nous est communiqué par le moyen primitif de l'oreille, et non par le truchement des yeux et du caractère d'imprimerie. Rappelons en passant que les poètes sont divisés sur la question de savoir si un poème doit être lu ou s'il doit être déclamé. Question de style, bien entendu : on vocifère plus facilement du Victor Hugo que du Rimbaud ou du Mallarmé. Mais il paraît que le poème touche en plus d'un endroit aux activités essentielles du théâtre. Il y a dans la déclamation un élément de jeu, qui n'est pas tellement loin de la représentation elle-même. Si véritablement le poème est un texte à dire, nous en arriverions à douter qu'il soit uniquement de la chose écrite, dont la lecture se suffit à elle-même.

Les romanciers, eux aussi, se targuent volontiers d'être des littérateurs purs. Mais voyez le cas d'un Flaubert. Il éprouvait ses phrases, leur mesure, leur harmonie, en les faisant passer, comme il

disait, par son « gueuloir ». D'où le sentiment pour le lecteur d'un style trop parfait et pourtant insuffisant. Car le lecteur ne refait pas, pour son propre compte, l'épreuve du « gueuloir » en question. Quand Flaubert écrit « il s'éloigna avec le zaïmph, et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage », il écrit un faux alexandrin, le dernier vers d'une tirade de tragédie bien envoyée. Un véritable romancier ne semble pas avoir de ces préoccupations d'homme de théâtre : voyez la phrase de Balzac ou la phrase de Proust, chargée d'incidentes, strictement pensée pour la lecture.

Bien sûr, le texte théâtral est un texte à dire, puisqu'il s'agit d'un dialogue. Mais il y a dialogue et dialogue. L'intervention du dialogue dans un roman est toujours une opération assez surprenante. Au fond, elle répond à une sorte d'esprit de facilité. Le roman est essentiellement une narration, un récit, lequel ne devrait comporter au maximum que le discours indirect. Mais voici brusquement, par on ne sait quel souci de réalisme, que l'auteur fait dialoguer ses personnages. Et, le plus souvent, dans une scène capitale. Il y a là une intervention dramatique, dans le sens propre du terme, qui fait un peu sourire l'homme de théâtre. Comme si le romancier, le littéraire pur, n'arrivait plus à ses fins par ses propres moyens.

*Il y a souvent, d'ailleurs, une gaucherie particulière dans la manière dont le romancier conduit son dialogue. On voit bien qu'il ne sait trop comment choisir entre le style écrit et le style parlé. Il se rend bien compte qu'il y faut un certain naturel, mais il ne sait trop comment le concilier avec son style de narrateur. Dostoïevsky, plus que tout autre, traduit par un dialogue les grands moments de ses récits. Ayant monté un jour **Les frères Karamazoff**, la pièce de Copeau, j'ai eu la curiosité de relire certains dialogues du roman. Et j'ai constaté à quel point il eût été difficile de les transporter tels quels sur la scène. C'est qu'il leur manque le mouvement dramatique, il leur manque d'avoir été pensés en fonction de la représentation. Il faut au dialogue dramatique une certaine insuffisance, qui est comblée par le jeu du comédien.*

Les musiciens me comprendront, qui professent que, plus un poème est beau, plus il est difficile à mettre en musique. Il est des exceptions admirables, et l'on pense immédiatement aux merveilleuses conjonctions

*Verlaine-Fauré ou Verlaine-Debussy, mais un poème parfait, chargé de poésie en toutes ses parties, on ne voit pas en principe ce que la musique y pourrait ajouter. Pensez par contre à telle pièce médiocre sur laquelle la musique opère une véritable transmutation, ainsi les vers de mirliton de **Carmen** ou la funambulesque **Ode à la joie** de Schiller.*

Ce dialogue de théâtre, si difficile à mener, il lui faut tout d'abord une sorte de maigreur, du muscle et du nerf. Pas d'empâtement ni de boursoufflure, surtout pas de développement. La lecture supporte la redite et la fioriture. On ne sait pas au juste d'ailleurs, et c'est bien une des préoccupations inquiétantes du romancier, jusqu'où va l'entendement du lecteur : on ne sait exactement jusqu'à quel point on l'intéresse et à quel moment on l'assomme.

(**Œuvres**, pp 339.)

C'est en partie aux metteurs en scène délirants que nous devons l'actuelle pénurie de grands acteurs. Les réalisateurs s'en méfient, car ils ne font pas assez «spectaculaire» à leurs yeux. Et s'ils ont trop de personnalité, les comédiens refuseront leurs indications époustouflantes.

On ne cite que pour mémoire, dans cette course à l'inédit, à la surenchère, cette recherche de pièces inconnues – qui peut être valable en soi – ou réputées injouables.

*On va monter à Paris un arrangement du **Paysan parvenu**, indigeste roman de Marivaux. Il paraît qu'il y a là des scènes et des dialogues qui ne demandent qu'à être joués ! Encore une fois, une « idée » de metteur en scène, pourquoi piller un roman de Marivaux, alors que toute une partie de ses pièces, et excellente, est quasi inconnue !*

*Mais voilà, une entreprise de ce genre exige évidemment l'adaptation, l'arrangement, les tours de passe-passe d'un metteur en scène, et c'est pour lui pain bénit. Tout quoi est réputé injouable les attire, ils peuvent s'en donner à cœur joie, ils sont pardonnés d'avance. On a monté ainsi l'**Axel** de Villiers de l'Isle-Adam, évidemment « injouable ». Vous verrez qu'un jour on offrira la **Tentation de saint Antoine** de Flaubert, presque entièrement dialoguée et qui « donc » est faite pour être jouée.*

Aussi, n'offrez point à ces Messieurs une pièce bien faite, dont la parfaite facture n'a qu'un exigence, c'est d'être parfaitement jouée. Elle

n'a que faire des adjonctions et trouvailles du metteur en scène, elle se veut voir jouer tout entière, rien d'autre qu'elle-même (...)

(*Œuvres*, p. 420)

Le baroque en soi n'est pas nécessairement condamnable ou d'essence inférieure. Ce qui est inacceptable, c'est le décalage, la métamorphose d'une œuvre, les mauvais traitements qu'on lui fait subir pour la mettre au mauvais goût du jour.

Cette pièce que vous triturez pour la rendre « engagée », pour lui faire apporter un « message » auquel l'auteur n'a jamais songé, pourquoi et de quel droit lui faire dire autre chose que ce qu'elle dit ? Écrivez-le donc vous-même, ce texte qui justifie vos intentions, qui expressément défend vos idées et réclame vos funambules ! (...)

(*Œuvres*, p. 425)

Encore une fois, nous acceptons tout, les pires extravagances mais non les avatars de tous genres que l'on impose aujourd'hui à un texte de théâtre, qui a son style et ses lois.

Nous pensons qu'une œuvre de qualité n'a pas besoin de « modernisation », dans le sens où l'entendent certains, pour se révéler dans toute sa beauté. Si, pour les classiques, certaines retouches peuvent et doivent être faites ça et là, il faut que ce soit avec goût et prudence. Et en toute modestie. Encore une fois, servir la pièce et non pas s'en servir. (...)

*À moins de se trouver devant une pièce qui exige le plus fol débordement baroque – ainsi le fameux **Marat-Sade** de Weiss – on demande au metteur en scène de s'en tenir au texte, à la psychologie des personnages, au style, à l'esprit de l'auteur. « Peuh, diront quelques-uns de nos illusionnistes, où donc alors sera notre apport ? »*

On nous dit communément que ce spectateur d'aujourd'hui, blasé, gâté par le cinéma et le music-hall, il faut l'attirer, le charmer, le surprendre.

Le surprendre ? Jouez-lui donc à la perfection, sans la moindre excroissance, sans la moindre transposition, dans toute sa grandeur, une

Herman CLOSSON - 34

tragédie classique. Et vous le verrez surpris, conquis par la toute-puissance de l'Authenticité.

(Extraits tirés de **Œuvres**, Herman Closson, éd. Jacques Antoine, 1972, (copyright)).

Synthèse

1. *Le cavalier seul* (roman).

Chacun (de nous) construit avec ce qu'il considère comme le meilleur de lui-même, un être spécial, nettement distinct de sa personnalité propre, qu'il fait passer pour son moi véritable. Chacun des amants doit réussir à faire croire à l'autre que ce n'est pas un acteur mais lui-même qui joue (p. 47) ⁽¹⁴⁾

Cette dualité de la personnalité, le moi et l'acteur qui joue le moi semble avoir été une idée importante pour Herman Closson : le théâtre à l'intérieur de chacun, le rôle qu'on se joue à soi-même et aux autres. D'où l'existence de personnalités doubles comme on en verra dans diverses pièces psychologiques.

Une autre réflexion (id; p. 48) montre combien son discours est en quête de «la toute puissance de l'authenticité» qui domine toute sa recherche artistique : *L'expression, si exacte fût-elle, est une interprétation. Quand le discours semble exprimer le plus absolument la pensée, elle reste fausse en regard du «vrai» intérieur qui précisément est indicible.* (Extrait : *Il ne subsiste de ma compagne...*)

2. *Godefroid de Bouillon*.

La pièce tente une psychologie du héros romantique, qui est hors du commun et hors de l'interprétation historique. *Je voudrais connaître la mer. On dit qu'elle est toute bleue.* Ayant accepté de diriger la Croisade, Godefroid prend avec elle des libertés : habillé en Maure : *C'est le droit du vainqueur que d'égaliser le vaincu (...). Ils ne pourraient pas, eux, supporter mon armure et manier mon épée (...). Ils ne peuvent pas me prendre mes images, celles de mon château dans la brume et les grandes salles où il fait froid, ni les forêts obscures et la pluie et le vent.* Ses

14 Herman Closson. *Œuvres*, préface de Jean Mogin, J. Antoine, 1972.

réflexions l'amènent à douter de sa mission : *Je ne sais pas la route. Je ne sais pas si nous y arriverons. Je ne crois plus à Jérusalem. Et la terre est si longue!* Il cache aux autres ce qu'il est, ce qu'il pense, ce qu'il sait : *Je n'ai jamais dit à personne que je savais lire.* Mais il est enfermé dans sa légende : *Je ne puis pas ne plus être le Sire de Bouillon chef de croisade. Je dois marcher dans ma propre légende et la construire et la justifier tour à tour.* À Geneviève, qui veut le ramener à la tête de l'armée après une «fuite», il dit : *On dirait que cette route immense, jalonnée de batailles, n'était destinée qu'à me conduire ici, dans ce silence, à la recherche de moi-même.* Ce pays inconnu amène à des découvertes étonnantes : *ici, il y a une ligne au bout de l'horizon, tout près du ciel... comme au bord de... comme si... en réalité la terre ... était ronde!*

Dans certaines scènes, on sent l'influence de Shakespeare (sc. XIII). La trouvaille originale de Closson est d'avoir transfiguré le héros historique en héros mythique. Un peu fils de Machiavel, ce Godefroid de Bouillon ne croit pas à sa mission mais finit quand même par y ajouter foi, sous la pression de la foi collective qui l'engage plus loin qu'il ne voudrait, peut-être...

3. Shakespeare ou la comédie de l'aventure

Ici aussi Closson met en scène un Shakespeare de son invention, qui fuit son milieu pour trouver son inspiration dans les bas-fonds de Londres. Il y rencontre la Reine des Voleurs, Mary Tire-Laine, avec laquelle il vivra une aventure d'amour manquée. Il la tient à distance et s'en sépare au moment où la police vient arrêter la truande. À ce moment, la séparation est déjà profonde et William l'explique en disant : *Je n'ai fait que jouer mon rôle, son rôle d'homme, sans doute, qui est de prendre et d'abandonner, mais aussi et surtout, son rôle d'artiste pour qui compte, plus que tout, écrire, inventer, créer, faire œuvre d'art.*

Serait-ce lui, qui, dans ce but, aurait provoqué l'arrestation de Mary? *C'est un hasard, n'est-ce pas?, un hasard?* William : *Le hasard, oui, mais s'il n'était rien d'autre que le reflet d'une indicible pensée?*

Le dernier mot de la pièce est celui que William dit à la comédienne qui interprète un de ses personnages : *Enchaînons*. C'est-à-dire : continuons notre besogne de gens de théâtre, c'est le principal.

On le voit, outre un Shakespeare imaginaire, la pièce aborde le destin du créateur et de l'acteur de théâtre, sujet sur lequel Closson dramaturge ne manquait pas d'idées. (Extrait : *Pourquoi cette interruption ?*)

4. *La passante illuminée* (ou *Faux-jour*).

Cette pièce fut créée au Théâtre de l'Œuvre à Paris, dans une mise en scène de Paulette Pax, le 2 juin 1941.

Quelque part dans une île du Pacifique, trois hommes ont appelé une femme dont ils ont vu la photo dans un magazine, à venir partager leur vie de célibataires. Ils ont 25, 35 et 48 ans et ils essaient tous à leur manière de séduire la jeune femme. Mais bientôt la routine s'installe, et elle prend conscience du danger de prolonger l'expérience : jusqu'ici elle a joué le jeu et a été pour chacun d'eux ce qu'il attendait d'elle, sans livrer rien d'elle-même. Mais elle est redevenue enfin ce qu'elle était et leur échappe. Retournés à leur solitude à trois, les hommes n'ont plus de la «passante» que le portrait dans le magazine. L'un d'eux tire la conclusion : *Nous allons peut-être enfin l'aimer pour elle-même*.

La pièce est plus profonde qu'il n'y paraît à première vue. L'éternel féminin y est «lu» par ces hommes qui cherchent en la femme le miroir de leur virilité. Mais celle-ci leur échappe simplement en redevenant «authentique». C'est une de ces pièces qui marquent l'évolution de Herman Closson depuis le roman de sa vingtième année et de sa conception des tensions qui se jouent entre hommes et femmes.

6. *Hélène ou la dissemblance* (1942).

Il ne faut pas attendre une intervention divine, elle n'est pas nécessaire, c'est en vous que les choses se passent, c'est de vous qu'il dépend de voir clair, de vous, de votre amour. (p. 174)

Tout se joue sur l'identité inventée d'une fausse Hélène substituée à l'autre par les dieux. Au moment où Ménélas, après dix ans, retrouve sa femme, il ne sait plus laquelle est la vraie, d'Hélène ou de Chrysis qui a joué le rôle d'Hélène.

On voit encore ici le thème de la double identité, chère à Closson, dans sa recherche d'authenticité.

7. *L'épreuve du feu* (1945)

L'action se passe en 1439. Encore une histoire d'usurpation d'identité, celle de Françoise de Gaillemarde qui se fit passer pour Jeanne d'Arc dix ans après la mort présumée sur le bûcher. Une note de l'auteur précise que *quelles que soient les libertés de l'affabulation, le fait qui a servi de point de départ à la pièce est strictement historique*. La fausse Jeanne évolue au cours de l'action et de femme-soldat, devient peu à peu cette vraie Jeanne dont elle joue le rôle. On retrouve la prédilection d'Herman Closson pour le jeu de la substitution d'une personnalité, à une autre. Le double jeu, la double identité sont bien un thème favori de l'auteur.

Vers la même époque se jouaient *L'alouette* d'Anouilh (1953) et *Jeanne au bûcher* de P. Claudel depuis 1938. Il est curieux de remarquer que le choix de Closson se porte sur un fait historique mineur qui lui laisse toute liberté d'affabulation.

8. *Borgia* (1946).

C'est l'histoire de César Borgia et de sa sœur Lucrece, saisis au moment où ils deviennent ce qu'ils ont à devenir selon l'Histoire : des monstres.

César est montré comme le premier réalisateur de la pensée nationaliste italienne : faire la guerre pour réaliser l'unité du pays. Lucrece est un personnage ambigu, pur et pervers, qui s'écarte de César pour lui permettre de devenir lui-même : *Vous allez remonter à cheval, seul. Il n'est plus personne pour se tenir à vos côtés. Il ne vous faut plus que la solitude. Et de temps à autre derrière vous, le claquement de votre étendard, rappel et reflet de vos pensées.* (p. 178)

La situation incestueuse n'empêche pas que la femme, encore, s'efface pour laisser l'homme courir vers sa gloire ou ce qu'il croit l'être.

9. *Sire Halewyn* (1954).

Dans cette pièce se réunissent les deux sources de l'inspiration d'Herman Closson qu'on a pu observer dans ses autres œuvres : le courant sombre et souterrain que charrient les légendes populaires, avec leur apport mythique plongeant dans les profondeurs inconscientes. Et un courant de surface, celui du théâtre psychologique, celui des rapports belliqueux ou tendres entre homme et femme, l'attrait, les jeux de l'amour et tout ce qui y ressemble ou en tient lieu.

La pièce se déroule et coule comme un fleuve puissant entre ces rives diverses. La maîtrise de l'écrivain se ressent dans la composition, la création des caractères, et certaines scènes ne sont pas loin de rappeler Shakespeare dont on sent partout la bienfaisante influence. Mais le point de départ c'est la modeste chanson populaire flamande *Heer Halewijn* qui serpente et folâtre depuis des siècles, comme un ruisseau campagnard dans toute l'Europe⁽¹⁵⁾. Elle comprend 38 strophes de deux vers dont le dernier est répété :

*Heer Halewijn zong een liedekijn
Als wie dat hoorde, wou bij hem zijn (bis)*

En voici le contenu :

Sire Halewyn chantait une chanson. Toutes les femmes qui l'entendaient voulaient le rejoindre. Malgré les conseils de ses parents, la fille du roi part à cheval, vêtue de ses plus beaux habits, pour retrouver le chanteur mystérieux. Il l'attend dans la forêt et la mène vers son manoir. Horreur ! Aux gibets se balancent les corps des femmes qu'il a séduites et assassinées. La princesse aussi doit mourir. Halewyn lui laisse seulement le choix de sa mort. Elle choisit le glaive mais l'engage à retirer sa veste

¹⁵ Dans le recueil de Ernest Closson (op. cit.), on cite comme aire d'extension de cette ballade : Wallonie, Scandinavie, Écosse, Bretagne, Ibérie, Haute Italie, Hongrie. Elle serait d'origine nordique. Elle est en «mode iastien relâché» ou ionien, et «d'une barbarie splendide».

que le sang pourrait éclabousser. Comme il s'exécute, elle se saisit du glaive et lui coupe la tête, puis elle remonte à cheval, la tête pendue à sa selle. Dans la forêt, elle rencontre la mère d'Halewyn qui lui demande si elle a rencontré son fils. *Votre fils est mort, sa tête pend à ma selle, de son sang ma robe est rouge.* Puis elle rentre au palais paternel. Un grand banquet y est donné et la tête est au milieu de la table.

Herman Closson a tiré admirablement parti de la sanglante légende. Il n'en garde que ce qui concerne Halewyn et la princesse, éliminant par exemple la mère de celui-ci. Et il modifie sensiblement la fin : rentrée au palais, la princesse, qui a tué Halewyn par le glaive, entend la voix de Halewyn qui lui demande de la tuer car : *il faut que sa voix périsse comme elle a fait périr.* C'est alors qu'elle lui coupe la tête pour que jamais plus personne ne soit séduit par la chanson maléfique. Et le roi son père à ce mot de la fin : *il va falloir leur inventer de nouvelles épouvantes (...)*

Il y a de fortes pages sur la mort d'Halewyn qui atteint au vrai tragique. On pense aux aveux de Lady Macbeth. La pièce est bâtie sur ce fonds lyrico-épique avec un sûr instinct des valeurs dramatiques. Mais une fois de plus, elle déborde ce seul schéma, d'abord par le mélange des genres (scènes secondaires comiques), ensuite par l'utilisation psychologique de la légende. L'histoire d'Halewyn c'est le symbole des rapports ambigus avec les femmes, avec La Femme. Convaincu de sa supériorité et de son pouvoir de fascination, le séducteur est tenu en échec par la jeune fille exceptionnelle. Son audace et sa volonté de rébellion forcent Halewyn à lui révéler que son «secret» n'a rien de magique. Seule la chanson l'est. C'est pourquoi il faudra la «tuer» aussi.

Sur un fonds culturel très répandu, qui va de Barbe-Bleue au Roi des Aulnes, de Gilles de Rais à Don Juan, Closson a créé une pièce puissante, envoûtante, sur un thème psychologique universel, digne de la superbe chanson populaire qui est à son origine. Elle marque le sommet de sa création dramatique. (Extrait : 1 *Quand vous reparaitrez ici...* 2 *Et sa voix, tu crois qu'elle est morte?*)

Autres écrits :

Herman Closson fut amené à fournir à plusieurs reprises des traductions de pièces étrangères pour les Comédiens Routiers et pour le Théâtre National. Ce fut à un point tel qu'il s'en plaignit un jour à J. Huysman. ⁽¹⁶⁾Il adapta entre autres *Le marchand de Venise* de Shakespeare, *La chasse aux sorcières* d'Arthur Miller, *L'affaire Pinedus* de Primo Lévi, etc. Enfin, il est l'auteur d'essais théoriques sur l'art dramatique : *De l'art dramatique* et *Le théâtre, cet inconnu* (extraits 1 - 2 - 3 - 4).

On verra par ces quelques passages comment les créations d'H. Closson s'appuient sur une réflexion approfondie. Celle-ci ne manquera pas d'intéresser les metteurs en scène, les directeurs de troupes, les comédiens, les critiques, les enseignants et tous ceux que le théâtre passionne ou qui croient en «*la toute puissance de l'authenticité*», son ultime conseil. Et cela reste vrai même si l'actuel éclatement de l'art théâtral en d'autres techniques d'expression, et ses dérives imprévisibles dans le futur, rendent les conceptions dramatiques et l'œuvre d'Herman Closson peu conformes au goût du jour des metteurs en scène. L'avenir lui donnera sans doute sa juste place dans une histoire littéraire qui ne céderait plus à la tentation de faire glisser dans l'oubli les *pièces véritablement littéraires, celles, les seules, qui aient jamais passé à la postérité* (*Théâtre et littérature*, voir extraits *Écrits théoriques* 1 - 2).

Herman Closson restera pour beaucoup le porte-voix des remous profonds de l'âme collective. L'auteur de *Godefroid de Bouillon* et d'*Yolande de Beersel*, des *Quatre fils Aymon* et de *Halewyn* ne voyait – comme son père – dans la double tradition flamande et wallonne, que les deux branches d'un même folklore belge.

Le vaste succès populaire qu'il a remporté prouve une étroite connivence entre le dramaturge et son public qu'une indéniable affinité avec tout ce qui peut l'émouvoir a transporté d'enthousiasme.

16 Voir Ph. Tirard op. cit. p. 179.

Par ses pièces psychologiques qui furent en leur temps du théâtre d'avant-garde, (anti-boulevardier, comme pour son contemporain Michel de Ghelderode), il a doté le répertoire du Théâtre National de pièces qui furent jouées dans tout le pays et au-delà de nos frontières, et pour lesquelles il a su créer un style.

On peut tenir pour assuré que, dans un avenir indéterminable, l'auteur dramatique Herman Closson sera considéré comme un des écrivains qui ait su le mieux se faire l'interprète de notre âme nationale.

De ce fait, il rentre dans la grande aire de la littérature française qui l'a reconnu comme un des siens, au même titre que L. Hémon, Senghor, Césaire, Ramuz ou A. Mailliet, chantres de leurs pays.

Dans les lames de fond qui soulèvent la Belgique actuelle, il est bon de se rapprocher d'une œuvre-phare destinée à briller au-dessus d'une mer agitée.

Françoise GONZÁLEZ-MOHINO