

## AUTOUR DES REPRÉSENTATIONS DU *JEU D'EGMONT* SUR LA GRAND-PLACE DE BRUXELLES EN 1958

[Monique Weis](#)

Musées et Archives de la Ville de Bruxelles | « [Cahiers Bruxellois - Brusselse Cahiers](#) »

2018/1 L | pages 89 à 117

ISSN 1784-5157

ISBN 9782874880193

DOI 10.3917/brux.050.0089

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-cahiers-bruxellois-2018-1-page-89.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Musées et Archives de la Ville de Bruxelles.

© Musées et Archives de la Ville de Bruxelles. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# AUTOUR DES REPRÉSENTATIONS DU JEU D'EGMONT SUR LA GRAND-PLACE DE BRUXELLES EN 1958

MONIQUE WEIS

## **Le comte d'Egmont, figure de la contestation et héros de la liberté**

Le comte Lamoral d'Egmont est entré dans l'histoire comme une figure ancestrale de la contestation, thème choisi pour ce volume des *Cahiers bruxellois*. Ce grand seigneur s'est en effet opposé, aux côtés d'autres nobles, à la ligne de centralisation politique et de répression religieuse de Philippe II et de ses représentants<sup>1</sup>. Il a payé son engagement pour la défense des privilèges séculaires de la noblesse et des provinces des Pays-Bas par la mort sur l'échafaud. Le 5 juin 1568, le comte d'Egmont et son compagnon d'armes, le comte de Hornes, ont été décapités sur la Grand-Place de Bruxelles, sur l'ordre du duc d'Albe, avec le consentement du roi d'Espagne.

L'histoire de la réception de ce combat et de cette exécution est passionnante, notamment parce qu'elle a transformé le héros « des libertés », dans l'acceptation d'ancien régime, en héros de « LA liberté », au sens

---

1. Voir aussi l'article de Roel Jacobs dans ce volume, ainsi que GOOSENS A., *Le comte Lamoral d'Egmont (1522-1568). Les aléas du pouvoir de la haute noblesse à l'aube de la Révolte des Pays-Bas* (Analectes d'histoire du Hainaut, t. VIII), s.l., 2003 ; JANSSENS G., *Les comtes d'Egmont et de Hornes. Victimes de la répression politique aux Pays-Bas espagnols* (Historia Bruxellae, 3), Bruxelles, 2003 ; WEIS M., *Insurrection religieuse et soulèvement politique : la Révolte des Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle*, dans MORELLI A. (éd.), *Rebelles et subversifs de nos régions* (Éditions Couleur Livres), Bruxelles, 2011, p. 70-81.

contemporain du terme. Egmont est ainsi devenu un défenseur de la liberté de conscience, à cause de son opposition à la politique de répression du protestantisme mise en place par les Habsbourg d'Espagne. Le basculement date de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, l'époque de la composition du drame *Egmont* par Johann Wolfgang Goethe, une œuvre emblématique qui servira de matrice à bien d'autres. Cette étude se penche sur une des déclinaisons du mythe d'Egmont, à savoir la mise en scène d'une adaptation de cette pièce, le *Jeu d'Egmont (et de Hornes)*, devant le décor de la Grand-Place de Bruxelles en 1958. Mais cette page peu connue du 20<sup>e</sup> siècle s'inscrit évidemment dans la longue histoire des représentations et des interprétations de la figure d'Egmont, de l'époque moderne jusqu'à nos jours<sup>2</sup>.

Autour de 1800, Egmont s'est donc imposé comme un héraut de la liberté en général. En Belgique, une couche supplémentaire vient se greffer sur cette strate du mythe au cours des premières décennies de l'indépendance. Le rappel du soulèvement contre le roi d'Espagne et sa politique considérée comme « tyrannique » permet de célébrer les valeurs d'autonomie et de résistance à l'oppression. Bref, le sentiment national investit la promotion de la liberté des peuples, un thème déjà présent dans l'*Egmont* de Goethe mais qui prend une nouvelle signification au 19<sup>e</sup> siècle. Cette relecture de l'histoire reflète les priorités de la culture mémorielle qui se développe en Belgique<sup>3</sup>. Beaucoup d'artistes

2. Concernant la réception d'Egmont, voir RITTERSMA C. R., *Egmont da capo. Eine mythogenetische Studie* (Waxmann, Niederlande-Studien, Band 44), Münster, 2009 ; GOOSENS A., *Le comte Lamoral d'Egmont (1522-1568) : une personnalité entre légende et réalité*, dans *Cahiers de Clio*, n°104, 1990, p. 21-38 ; VAN NUFFEL H., *Lamoraal van Egmont in de geschiedenis, literatuur, beeldende kunst en legende* (Standen en landen, t. 46, Uitgeverij Nauwelaerts), Leuven, 1968. Une exposition sur le personnage et le mythe d'Egmont s'est déroulée à Düsseldorf en 1979 : *Graf Egmont : historische Persönlichkeit und literarische Gestalt. Ausstellung* (catalogue d'exposition, Goethe-Museum), Düsseldorf, 1979.

3. Sur la construction de la mémoire nationale belge : TOLLEBEEK J., *Historical Representation and the Nation-State in Romantic Belgium (1830-1850)*, dans *Journal of the History of Ideas*, n°59, 1998, p. 329-353 ; WEIS M., *Regards sur la célébration et la récupération du XVI<sup>e</sup> siècle par les artistes de la jeune nation belge au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans RUBES J. (éd.), *Les Tchèques et les Belges face à leur passé : une histoire en miroir* (Institut d'Histoire contemporaine de l'Académie des Sciences de la République tchèque et

et d'écrivains de l'époque romantique et postromantique s'adonnent à l'exercice de reconstruction du passé au service du présent. Dans le nouvel État, en quête d'une mémoire glorieuse, les comtes d'Egmont et de Hornes sont peu à peu investis du statut héroïque de « martyrs » de la cause nationale. L'histoire officielle, en construction pendant tout le 19<sup>e</sup> et jusqu'au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, en fait des précurseurs de l'émancipation du « peuple belge », en d'autres termes des « Belges illustres » dignes de figurer dans le panthéon des hommes célèbres, aux côtés des artistes et des savants les plus admirés. Maintes productions artistiques et littéraires témoignent de ce statut d'exception, à commencer par les tableaux poignants du peintre romantique et historiciste Louis Gallait (1810-1887) qui mettent en scène les « derniers moments » d'Egmont et de Hornes, ainsi que les hommages rendus à leurs dépouilles<sup>4</sup>.

Au courant du 19<sup>e</sup> siècle, la Grand-Place de Bruxelles s'impose comme un important « lieu de mémoire »<sup>5</sup>, aux connotations plutôt tragiques et donc riche d'enseignements, de la jeune nation belge<sup>6</sup>. En 1859, une statue impressionnante due au sculpteur Charles Fraikin y est érigée, à l'endroit même où la décapitation s'est déroulée trois siècles plus tôt.

---

Centre d'Études tchèques de l'Université libre de Bruxelles), Prague-Bruxelles, 2008, p. 65-78. De manière générale et en lien avec la mémoire nationale des Pays-Bas, voir aussi DUNTHORNE H., *Dramatizing the Dutch Revolt. Romantic History and its Sixteenth-Century Antecedents*, dans POLLMANN J., SPICER A. (éd.), *Public Opinion and Changing Identities in the Early Modern Netherlands. Essays in Honour of Alastair Duke* (Brill, Studies in Medieval and Reformation Traditions), Leiden-Boston, 2007, p. 11-31.

4. Parmi les œuvres de Louis Gallait, plusieurs ont trait au sort du comte d'Egmont : *Les derniers moments du comte d'Egmont assisté par l'évêque d'Ypres* (1853), *La lecture de la sentence de mort aux comtes d'Egmont et de Hornes* (1864) et surtout *Les derniers hommages rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* (1851 ; nombreuses études datant des années précédentes). <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/artist/gallait-louis-1>

5. Au sens restreint désignant un lieu géographique concret, et aussi au sens plus large, dans la lignée des travaux récents sur les cultures mémorielles, de symbole chargé de mémoire.

6. THOMAS W., *Brussel : de Grote Markt. Het juk van de vreemde overheerser*, dans TOLLEBEEK J. (éd.), *België. Een parcours van herinnering. Plaatsen van geschiedenis en expansie* (Uitgeverij Bert Bakker), vol. 1, Amsterdam 2008, p. 96-109. Concernant la ville de Bruxelles, de manière générale : WEIS M., *Les troubles du XVI<sup>e</sup> siècle dans la mémoire bruxelloise. Histoire et commémoration d'une guerre plurielle*, dans *Histoire et mémoire*, double numéro spécial de la revue *Bruxelles Patrimoines*, n°11-12, 2014, p. 8-23.

Elle représente Lamoral d'Egmont et Philippe de Hornes enlacés qui avancent avec superbe et détermination vers leur sort inévitable.

Sur le socle, une plaque commémorative reprend l'inscription suivante : « *Aux Comtes d'Egmont et de Hornes. Condamnés par Sentence inique du duc d'Albe et décapités à Bruxelles. 5 juin 1568* ». L'installation de cette statue suscite des débats enflammés au conseil municipal, certains libéraux anticléricaux considérant que les deux seigneurs catholiques « modérés » sont de piètres exemples et qu'il vaudrait mieux célébrer des réformés et des « progressistes » moins tièdes de la trempe d'un Philippe de Marnix<sup>7</sup>.

La querelle idéologique entre catholiques et libéraux autour de la mémoire nationale, et notamment autour de la réception des troubles politiques et religieux du 16<sup>e</sup> siècle, sera longue et connaîtra d'autres rebondissements. En 1890, le monument, toujours controversé, est déménagé vers le quartier du Sablon, où la Ville vient d'aménager le square du Petit Sablon, un parc orné de sculptures dédiées aux anciens métiers ainsi qu'aux « Belges illustres » du 16<sup>e</sup> siècle (Guillaume d'Orange, Marnix, Mercator, Ortelius, Van Orley, Floris, entre autres). Egmont et Hornes y trouvent une place centrale de choix à partir de laquelle ils attirent le regard de tous, passants avertis comme flâneurs peu au courant de l'histoire du 16<sup>e</sup> siècle.

7. Pour les débats autour de la statue d'Egmont et de Hornes : *Bulletin communal. Bruxelles*, 1859/1, p. 294-315 ; *Bulletin communal. Bruxelles*, 1890/2, p. 55-58. Voir notamment CARRÉ A., *Le square du Petit Sablon (1878-1890)*, mémoire de fin d'études inédit, Université libre de Bruxelles, 1997 ; CARRÉ A. et LETTENS H., *De Kleine Zavel. Een polemiek over de zestiende eeuw*, dans TOLLEBEEK J. (éd.), *België. Een parcours van herinnering...*, op.cit., vol. 1, Amsterdam, 2008, p. 59-63 ; GOEDLEVEN E., *Egmont en Hornes, van de Grote Markt naar de Kleine Zavel*, dans *Monumenten en Landschappen*, vol. 13, 1994, p. 48-62 ; GODDING Ph., *Statuaire, histoire et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie de Belgique*, 6<sup>e</sup> série, t. 8, 1997, p. 213-240, surtout p. 224-228. Voir aussi VERSCHAFFEL H., *Marnix van Sint-Aldegonde, een symbool in de clerico-liberale strijd (1830-1885)*, dans *Spiegel Historiael*, 20, 1985, p. 190-195.

Par contre, sur la Grand-Place de Bruxelles, il n'y a plus vraiment de référence forte et visible à Egmont et Hornes, ni aux martyrs de la répression politique et religieuse du 16<sup>e</sup> siècle de manière générale. Seule une plaque commémorative adossée depuis 1911 au Musée de la Ville évoque les deux protagonistes de la Révolte, « *illustres victimes de la répression* ». Les autres victimes, notamment les nombreux « martyrs » protestants, n'ont droit à aucun rappel mémoriel<sup>8</sup>.

L'idée de combler le vide laissé par le départ de la statue d'Egmont et de Hornes réapparaît au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque le besoin de célébrer les héros de la nation et leur combat légendaire contre l'oppression et pour l'indépendance se fait sentir avec une intensité renouvelée. Le projet de monter un *Egmont* sur la Grand-Place est dans l'air depuis 1946<sup>9</sup>. Il faut douze ans pour qu'il se réalise... dans le contexte prestigieux de l'Expo 58 qui braque les yeux du monde sur Bruxelles.

En septembre 1958, alors que l'Exposition universelle bat encore son plein, la Grand-Place de Bruxelles, cœur politique et symbolique de la ville, est le théâtre d'un spectacle impressionnant. Le *Jeu d'Egmont* est mis en scène d'après le drame de Goethe sur la musique de Beethoven et avec une profusion de moyens<sup>10</sup>. La première

8. Voir à ce sujet HOUSSIAU J. et WEIS M., *Quelle mémoire protestante pour la Belgique ? La commémoration en 1923 de l'exécution de deux religieux augustins sur la Grand-Place de Bruxelles (1523)*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 89, 2011, p. 947-957. La mise en place d'une plaque commémorative rappelant les premiers « martyrs » luthériens de 1523 est en projet pour 2023. Le terme de « martyr » est ici à comprendre au sens large et supra-confessionnel du terme, ce qui explique le recours aux guillemets. Le terme n'est toutefois pas approprié pour désigner les comtes d'Egmont et de Hornes, étant donné que leur condamnation n'est pas liée, ou de manière très indirecte, à des motifs religieux. Il a pourtant été utilisé pour désigner les deux comtes exécutés en 1568, mais dans le sens encore plus large et surtout plus politique de « martyr » d'une cause.

9. Livret *Jeu d'Egmont et de Hornes. Réalisations techniques*, [1958], p. 2. Un exemplaire de cette publication est conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles, en annexe de l'Album XIII-17 contenant un reportage photographique de l'événement.

10. Voir aussi HOUSSIAU J. et WEIS M., *Spatialiser le théâtre – Théâtraliser l'espace : Egmont sur la Grand-Place de Bruxelles en 1958*, dans D'ANTONIO F. et CHOPIN M. (éd.), *Théâtralisation de l'espace urbain. Études* (Éditions Orizons, Collection

du spectacle a lieu le 12 septembre 1958 ; quatre autres représentations la suivent. Des centaines d'acteurs, protagonistes renommés et nombreux figurants, prêtent leur concours à cette manifestation. Elle a lieu à l'endroit même du drame des comtes d'Egmont et de Hornes, à savoir leur exécution pour rébellion contre le Roi d'Espagne, le 5 juin 1568. Grâce aux riches costumes et accessoires, grâce aux trouvailles scéniques, aux effets de son et aux jeux de lumière, la Grand-Place de Bruxelles se transforme pour quelques heures en un lieu hautement théâtralisé. Pourquoi le Théâtre royal du Parc, le théâtre officiel de la Ville de Bruxelles, organise-t-il ce spectacle historicisant grandiose en marge de l'Exposition universelle de 1958<sup>11</sup> ?

### **Le contexte et les raisons d'être du *Jeu d'Egmont* de 1958**

L'Exposition universelle de 1958, un événement gigantesque par son ampleur et son ambition, est un moment phare dans l'histoire de la Belgique d'après-guerre<sup>12</sup>. Pendant quelques mois, la petite nation accueille sur son territoire les plus grandes puissances économiques et politiques de la planète. Une population énorme se déplace à Bruxelles : plus de sept millions de Belges, dix millions d'étrangers, 47 millions d'entrées en tout. L'exposition est vécue comme une fête opulente et joyeuse ; beaucoup la visitent comme on feuillette un album, à la découverte de nouveaux mondes et de technologies futuristes. Elle est synonyme d'évasion et de rêve, une association que la mémoire collective perpétue d'ailleurs jusqu'à nos jours. L'Expo 58 est entrée dans l'histoire comme un lieu de complaisance par rapport aux acquis du présent et un lieu de « foi » dans les progrès de l'avenir. L'année 1958 fait figure de moment de « grâce », pour la Belgique et pour la vision

---

Histoire), Paris, 2017, p. 207-220.

11. Sur l'histoire de cet important théâtre bruxellois, voir VANDERPELEN-DIAGRE C., *Le Théâtre royal du Parc. Histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)* (Éditions de l'Université de Bruxelles), Bruxelles, 2008.

12. L'Exposition universelle de Bruxelles est inaugurée le 17 avril 1958. Elle ferme définitivement ses portes le 19 octobre suivant. Voir notamment PLUVINAGE G. (éd.), *Expo 58. Entre utopie et réalité* (Archives de la Ville de Bruxelles, Archives générales du Royaume, Éditions Racine), Bruxelles, 2008.

de l'humanité qu'elle incarne à cette époque. De manière générale, le message symbolique de l'Exposition universelle reflète la confiance dans l'homme et dans les techniques. C'est l'utopie – quelque peu naïve mais aussi touchante – d'un « monde meilleur », caractérisé par la réconciliation et la paix entre les peuples. C'est aussi le début du processus de construction européenne. D'un point de vue belge, l'Expo 58 est un des derniers instants d'unité et de fierté nationales, avant la longue série de conflits communautaires et de réformes qui ont fait de la Belgique un État fédéral en perpétuelle évolution institutionnelle.

La réalité socio-économique, politique et culturelle est en contraste avec l'image idéale véhiculée par l'Expo 58. Une nouvelle phase de la Guerre froide s'annonce et la crise économique est devenue inévitable dès la fin des années '50. Dans une société encore très marquée par une morale conservatrice et paternaliste, l'humus du changement qui éclot au début des années '60 se ressent déjà de manière souterraine. La présence controversée des colonies à l'Expo 58 permet de saisir d'importants moments de tension et de rupture entre des conceptions politiques et morales opposées, à savoir le colonialisme, d'un côté, et l'émancipation des peuples, de l'autre côté. Bref, 1958 est un moment charnière, mais d'une manière différente que ne le veut l'idéologie officielle, imprégnée d'optimisme et d'espoir. En filigrane, la nostalgie d'un monde qui, bientôt, ne sera plus, n'est pas absente des festivités. Cette ambivalence, ce tiraillement entre optimisme et nostalgie explique la présence importante du passé, de certaines pages glorieuses de l'histoire nationale belge, dans les activités culturelles organisées en marge de l'Expo 58. *Le Jeu d'Egmont* présenté sur la Grand-Place de Bruxelles en septembre 1958, en est un exemple spectaculaire.

Les expositions précédentes de Bruxelles, celle de 1935 par exemple, ont fait une part belle à l'histoire, et notamment à l'histoire des anciens Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle, en écho à la culture dominante de la jeune nation belge. Rappelons que les comtes d'Egmont et de Hornes, dont la mémoire est presque toujours célébrée conjointement, y occupent une place de choix depuis le 19<sup>e</sup> siècle, contrairement à d'autres prota-



gonistes de la Révolte, à la renommée moindre ou trop ambivalente<sup>13</sup>. Les organisateurs des spectacles de 1958 ne renient pas cette tradition séculaire, mais ils innovent sur le plan formel, en proposant un spectacle total de grande ampleur. Mais de quoi les deux seigneurs décapités sont-ils encore le nom au milieu du 20<sup>e</sup> siècle ? Quel message sont-ils supposés adresser à Bruxelles, à la Belgique, voire au monde entier, dans le cadre d'une Exposition universelle, si fascinée, du moins en apparence, par le futur et ses promesses.

En fait, Egmont et Hornes sont des figures consensuelles, susceptibles de rallier tout un peuple derrière eux : ces grands seigneurs se sont opposés à Philippe II au nom de la tradition, en préconisant notamment une politique de modération en matière religieuse. Egmont et Hornes sont pourtant toujours restés de bons et fidèles catholiques. Surtout, ils ont été mis à mort en 1568, c'est-à-dire avant que le conflit contre l'Espagne ne s'enflamme puis ne s'enlise, ne tourne en guerre civile, voire en guerre de religion, et n'aboutisse à la scission définitive des Pays-Bas. Pour les héritiers des provinces du Sud, en d'autres termes les Belges, Egmont et Hornes sont innocents des échecs ultérieurs. Ils sont des héros qui par leur dévouement et leur constance ont donné l'exemple à toute une nation.

Pourquoi représenter le *Jeu d'Egmont* sur la Grand-Place en 1958 ? Commençons par une considération pratique et politique : si la Ville de Bruxelles a joué un rôle important dans l'organisation des expositions universelles précédentes, elle doit totalement céder le pas en 1958 à l'État belge, principal bailleur de fonds et organisateur de l'événement. L'Expo 58 se déroule sur le plateau du Heysel, à la périphérie de la ville. Les autorités municipales ont peur de la désertification des rues de Bruxelles, une peur courante à l'époque. Les Bruxellois

13. Tel Philippe de Marnix, le polémiste réformé, ou tel Guillaume d'Orange, le héros central du discours à la fois concurrent et complémentaire qui sert de soubassement à la nation néerlandaise. Sur les difficiles « partages » de la mémoire entre la Belgique et les Pays-Bas, voir TOLLEBEEK J., *The Hyphen of National Culture : the Paradox of National Distinctiveness in Belgium and the Netherlands, 1860-1919*, dans *European Review*, n°18, fasc. 2, 2010, p. 207-225.

sortiront encore moins au centre-ville qu'ils ne le font déjà ; les touristes belges ou étrangers risquent de visiter uniquement l'exposition universelle et d'y dépenser tout leur budget<sup>14</sup>. Pour contrecarrer ce danger et ses effets néfastes sur le commerce, la municipalité met donc sur pied un programme d'activités folkloriques et culturelles *intra muros*.

Le *Jeu d'Egmont* est l'apogée de cette stratégie de séduction du public. Il se donne sur la Grand-Place de Bruxelles, le centre symbolique de la ville et un des plus beaux théâtres en plein air qui soient. Ce genre de spectacle est souvent inspiré par un jubilé, une date anniversaire qui permet de justifier les dépenses consenties comme un acte de mémoire imposé par le calendrier. Or, en 1958, il n'y a pas de jubilé lié aux figures historiques d'Egmont et de Hornes. Le choix de la pièce serait donc avant tout dicté par la relation de longue « mémoire » des deux comtes avec la Grand-Place de Bruxelles, le lieu à la fois de leur exécution et de leur héroïsation. Comme le livret de présentation du spectacle le rappelle, « *leur histoire héroïque et légendaire est intimement mêlée non seulement à celle de notre pays, mais aux pierres merveilleuses de cette place, unique au monde* »<sup>15</sup>.

### **Un spectacle total, pour une nouvelle « Passion », librement adaptée de Goethe**

Jusqu'à quel point l'utopie qui porte l'Exposition universelle irrigue-t-elle aussi l'opération *Egmont* de septembre 1958 ? L'influence se distille sans doute de manière indirecte pendant les longs mois de préparation du spectacle. Les concepteurs et maîtres d'œuvre sont Oscar Lejeune (1904-1970), le directeur du Théâtre royal du Parc, et son épouse Marianne. Les Lejeune ne manquent pas d'ambition : leur objectif est de créer, selon leur propre formulation « *une nouvelle forme de spectacle en plein air et de masse, né des conditions actuelles de*

14. Voir les différents débats du Conseil communal dans : *Bulletins communaux de la Ville de Bruxelles*, année 1958 ; <https://archives.bruxelles.be>

15. Livret *Jeu d'Egmont et de Hornes. Réalisations techniques*, [1958], p. 2.

*la technique de notre temps* »<sup>16</sup>. Oscar Lejeune s'y est déjà essayé durant l'entre-deux-guerres, en développant la formule grâce à des spectacles d'inspiration catholique de plus en plus grands, pouvant réunir jusqu'à mille participants et jusqu'à quinze mille spectateurs<sup>17</sup>. Les Lejeune ne sont pas modestes, notamment dans leurs comparaisons ; en effet, selon eux, le *Jeu d'Egmont* mérite sa place parmi les grands jeux de masse traditionnels, tel le *Jedermann* de Salzbourg, tout en visant à être du « *grand théâtre expérimental* ».

Le point de départ littéraire du spectacle est dû à Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). L'écrivain allemand a écrit en 1787, et publié en 1788, un drame poignant inspiré par la tragédie d'Egmont<sup>18</sup>. Ce chef-d'œuvre, qui a inspiré beaucoup d'analyses, est encore régulièrement joué sur les scènes allemandes et autres. Il a inspiré à Beethoven une ouverture, ainsi que des musiques de scène vocales et instrumentales composées pour les représentations au *Burgtheater* de Vienne en 1810 (op. 84). Sous la plume de Goethe, le chef de file de l'opposition aristocratique à Philippe II se transforme en porte-parole de toutes les revendications de liberté, dans l'esprit typique de l'*Aufklärung* et du préromantisme. Un esprit en accord avec certains éléments du contexte idéologique de 1958, en tout cas à première vue... Le *Jeu d'Egmont* est d'ailleurs dédié, de manière assez grandiloquente, « *À tous ceux qui aiment la liberté* ».

16. Livret, *op.cit.*, p. 3.

17. Sur la carrière d'Oscar Lejeune, élu directeur du Théâtre du Parc en 1946, voir VANDERPELEN-DIAGRE C., *Oscar Lejeune (1904-1970) et la scène catholique belge de l'entre-deux-guerres*, dans ZELIS G. (éd.), *Les intellectuels catholiques en Belgique francophone (19e-20e siècles)* (Presses universitaires de Louvain), Louvain-la-Neuve, 2009, p. 261-278. Pour le contexte général : ARON P., *Une histoire du théâtre belge de langue française (1830-2000)*, (Espace Nord), Bruxelles, 2018, p. 177-239 (chapitre III, *L'art de la stabilité*).

18. Voir notamment RITTERSMA C. R., *Egmont da capo...*, *op.cit.*, Münster, 2009. J'ai consulté l'édition critique de l'*Egmont* de Goethe, parue chez Fischer Taschenbuch Verlag (Frankfurt, 2009). Voir aussi WAGENER H., *Johann Wolfgang Goethe. Egmont. Erläuterungen und Dokumente* (Philipp Reclam jun.), Stuttgart, 1998.

Oscar et Marianne Lejeune n'hésitent pourtant pas à apporter d'importants changements à l'*Egmont* de Goethe, des changements qui vont bien au-delà des exigences habituelles d'un travail d'adaptation<sup>19</sup>. Ils s'en justifient ainsi dans le livret de présentation du *Jeu d'Egmont* : « *L'Egmont de Goethe, avec la musique de Beethoven, est un merveilleux drame philosophique et romantique, mais des expériences précédentes, notamment en langue flamande, avaient démontré qu'il n'était plus conforme au rythme actuel des spectacles, et pour tout dire au goût du jour. Surtout pour un spectacle de masse, de grands aménagements étaient nécessaires. L'un d'eux était la réintroduction du personnage du Comte de Hornes, que Goethe avait délibérément oublié ce qui, en raison de nos traditions nationales, n'aurait pu être admis par le public belge. Il restait essentiellement un excellent découpage et quelques scènes remarquables qui ont été intégralement ou partiellement conservées* »<sup>20</sup>.

L'*Egmont* de Goethe a donc servi de base au découpage de l'intrigue. Mais il a été adapté aux nécessités du lieu et à l'esprit de l'époque. En fin de compte, ce n'est plus vraiment du Goethe : quelques-unes des scènes les plus fortes, d'un point de vue émotionnel ou d'un point de vue philosophique, passent tout simplement à la trappe ou sont considérablement raccourcies. Aux dires d'Oscar et de Marianne Lejeune, le but n'est pas « *de faire du folklore* » ou de verser dans le genre de la « *reconstitution historique* », – or, c'est justement le reproche qui sera fait au spectacle... L'histoire doit plutôt servir de point d'ancrage à ce qu'ils appellent « *l'affabulation* ». Ensemble, ils ont travaillé pendant plusieurs mois à l'adaptation du drame de Goethe, en gardant toujours à l'esprit les contingences de la mise en scène. Ils évoquent à ce sujet les effets bénéfiques de « *la rencontre heureuse et conjugale d'un auteur adaptateur et d'un metteur en scène* », sans vraiment spécifier qui a joué quel rôle dans le tandem<sup>21</sup>.

19. Le texte de la pièce a été édité par le Théâtre du Parc : *Le Jeu d'Egmont et de Hornes d'après Goethe. Musique de Beethoven*, Bruxelles, [1958]. Voir aussi le résumé dans les annexes polycopiées de l'Album photographique (note 9).

20. Livret, *op.cit.*, p. 2.

21. Livret, *op.cit.*, p. 6.

## Du « théâtre de masse... expérimental », dans un lieu hautement théâtralisé

*Le Jeu d'Egmont* est conçu comme du « *grand théâtre en plein air* » qui se veut à la fois « *de masse* » et « *expérimental* ». Comment faut-il comprendre ce projet ancré dans l'association de deux objectifs à priori contradictoires et donc incompatibles ? Quels sont les ressorts dramatiques et dramaturgiques du spectacle ? En fait, le *Jeu d'Egmont* profite d'un processus séculaire de théâtralisation de cet espace urbain très particulier qu'est la Grand-Place de Bruxelles. Cette place a été le théâtre réel de la décapitation des comtes d'Egmont et de Hornes en 1568. Elle est un lieu emblématique de la violence décrite et dénoncée par ces ouvrages polémiques et martyrologiques du 16<sup>e</sup> siècle qui portent des titres très parlants comme *Théâtre des cruautés*<sup>22</sup>. À partir du 19<sup>e</sup> siècle, la même place se transforme en théâtre symbolique de la mémoire, en lieu de vénération civique de la Révolte des Pays-Bas et de ses martyrs les plus célèbres. Enfin, en 1958, elle devient un vrai théâtre pour accueillir la représentation scénique d'un événement tragique qui s'y est réellement déroulé quatre siècles plus tôt.

Le lieu réel de la mise à mort se métamorphose en lieu théâtral servant de décor à la mise en scène d'une mort fictive. Cette re-création factice d'un drame bien réel repose sur une certaine confusion entre réalité historique et fiction dramatique. Elle n'est possible que grâce à la transformation de la Grand-Place de Bruxelles en scène de théâtre. Cette place s'y prête assez bien : en forme de boîte à chaussures, rectangulaire, ses rues servent de pistes d'entrée et de sortie pour les acteurs. Tout autour, l'ensemble des bâtiments donne l'impression d'une homogénéité temporelle, ce qui n'est pas du tout le cas, la plupart des bâtiments ayant été reconstruits depuis le 16<sup>e</sup> siècle dans des styles variés, jusqu'à l'architecture néo-renaissante du début du 20<sup>e</sup> siècle.

22. Voir entre autres VERSTEGAN R., *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*, Anvers, 1587 ; *Theatre des Cruautez des Hereticques de nostre temps*, Anvers, 1588.

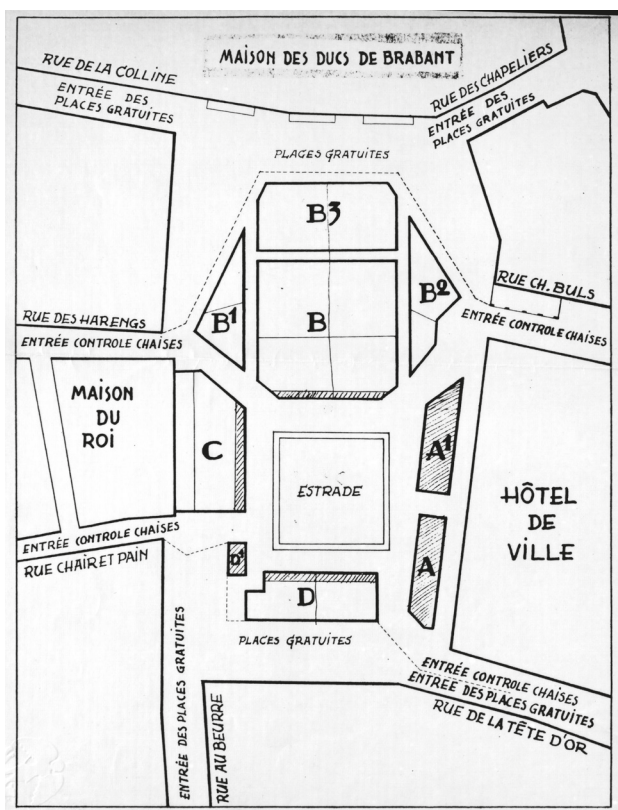
Bref, la Grand-Place donne l'« illusion » d'un décor théâtral, dans un décor « naturel » en lui-même déjà très artificiel.

Oscar et Marianne Lejeune sont conscients de l'importance du processus de théâtralisation de l'espace pour la réussite de leur spectacle : « *Lorsqu'il fut décidé de réaliser ce Jeu sur la Grand-Place de Bruxelles, tout naturellement la première idée qui vint à l'esprit fut (...) d'appuyer la scène à une façade historique (...). À Bruxelles, il eut été tout naturel, semble-t-il, que ce fût notre célèbre Hôtel de Ville. Mais à la réflexion s'imposa une solution combien plus « fonctionnelle » selon le jargon d'aujourd'hui, mais combien plus merveilleuse en raison du cadre qui s'offrait. Les quatre côtés de la Grand-Place, avec ses maisons dont beaucoup sont rehaussées d'or et de sculptures extraordinaires, méritaient d'être mis en valeur. Alors que restait-il à faire ? Installer la scène au milieu de la Grand-Place et créer le premier théâtre en rond de plein air au monde, ce qui fut décidé. (...) De longues heures ont été consacrées à résoudre les problèmes de cette expérience et il y a tout lieu d'espérer qu'ils ont été heureusement résolus (...) Tout d'abord, il fut renoncé aux gradins du public (...). Il fallait dégager les quatre côtés de la place sans aucun obstacle de visibilité. La pente naturelle de la Grand-Place permettait d'organiser une salle d'où la visibilité pour les spectateurs restait suffisante* »<sup>23</sup>.

Au milieu du dispositif se trouve une double estrade, le « *lieu scénique* » comme l'appellent les Lejeune (ill. 1). Elle a été dessinée par Paul Degueuldre, décorateur attitré du Théâtre du Parc ; sa réalisation a nécessité 5.700 m<sup>3</sup> de bois et deux mille heures de travail. Cette double estrade est ornée de quatre lions reproduits d'après un original du 16<sup>e</sup> siècle (ill. 2). En l'absence de tout autre décor, elle permet de résoudre à elle seule tous les problèmes de lieu et de déplacement, grâce à une sous-division en cercles, carrés et autres figures géométriques. Les indications spatiales dans le script y font référence de manière codée, par des chiffres, des lettres et des syllabes (L pour lion, D pour dalle lumineuse, etc.). Le plan de la mise en scène fait

23. Livret, *op.cit.*, p. 3-4.

entrevoir la complexité des évolutions sur le « lieu scénique », comme en dehors de celui-ci, pour les entrées et les sorties qui se font toutes par quelques escaliers et par les rues adjacentes de la Grand-Place (ill. 3). Le public, installé au même niveau autour de la scène, est en quelque sorte partie prenante du spectacle : il y est impliqué comme acteur et observateur. C'est sans doute l'objectif de ce « *spectacle de masse* » voulu par ses concepteurs.

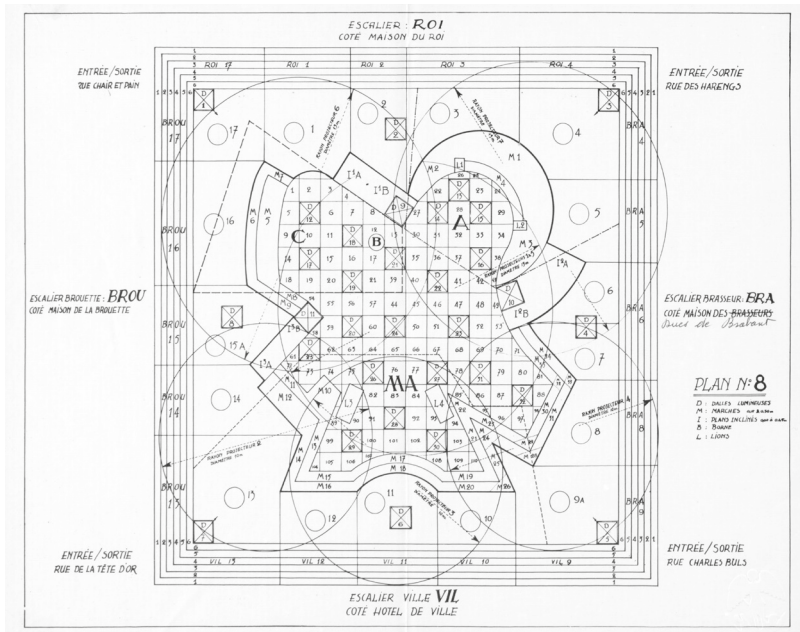


Ill. 1. Le plan de la Grand-Place, avec indications scéniques  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-17-72).





III. 2. Les lions de style Renaissance comme éléments de décor sur la scène  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-16-8).



III. 3. Plan de la Grand Place, avec indications pour l'utilisation du « lieu scénique »  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-17-56).



Ill. 4. (page de gauche)  
 « Figurants-acteurs »  
 lors des répétitions  
 (A.V.B. | A.S.B., *FI*,  
 Album XIII-16-12).



Ill. 5. (page de droite)  
 « Figurants-acteurs »  
 lors des représentations  
 (A.V.B. | A.S.B., *FI*,  
 Album XIII-17-75).

Le *Jeu d'Egmont* est interprété par une quarantaine d'acteurs, issus pour la plupart de la troupe du Théâtre du Parc, et quelques trois cents « *figurants-acteurs* »<sup>24</sup>, recrutés parmi les compagnies d'amateurs de Bruxelles, diverses sociétés de province et des troupes de scouts routiers (ill. 4 et 5). Ces « *figurants-acteurs* » sont divisés en groupes et supervisés par les acteurs principaux. Le rôle-titre d'Egmont est confié à l'acteur français d'origine belge Victor Francen (ill. 6). Tous revêtent des costumes inspirés de gravures et tableaux du 16<sup>e</sup> siècle dont la ligne et la couleur sont à la fois « *fidèles et stylées* »<sup>25</sup>. Tous répètent de manière intensive pendant un mois et demi, d'abord dans le Palais du Cinquanteaire, lieu de commémoration de l'indépendance belge et centre d'accueil de l'Exposition universelle, puis sur la Grand-Place, toujours à l'aide de la fameuse estrade.

24. 305 pour être précis... Selon Oscar Lejeune, les figurants méritent cette appellation de « *figurants-acteurs* », parce que « *leur collaboration ne se limite pas aux mouvements et passages souvent sommaires, qu'ils assurent d'ordinaire* ». Livret, *op.cit.*, p. 10.

25. Livret, *op.cit.*, p. 12.



Parmi les outils qui viennent renforcer les efforts de théâtralisation de l'espace et de spatialisation du théâtre, les deux allant de pair, il faut signaler l'importance des effets de lumière et du son<sup>26</sup>. Trente-deux dalles lumineuses sertissent le plancher de l'estrade, selon une formule déjà expérimentée par Oscar Lejeune (ill. 7). Des projecteurs placés dans le chemin de guet de l'Hôtel de Ville et sur le deuxième balcon de la Maison du Roi servent d'appui à ces éclairages ; ils illuminent entre autres les maisons de la Grand-Place, un décor en grandeur nature. Tout est entièrement monté sur résistance avec un jeu d'orgue automatique, à télécommande. Les techniques les plus modernes se mettent au service de la dramaturgie en créant des effets scéniques spectaculaires. La lumière permet de matérialiser les rapports entre les personnages, soit pour les relier entre eux, soit pour mettre de la distance, voire les hiérarchiser en termes moraux.

Le spectacle recourt aux jeux de tambours et à divers bruitages, mais c'est la musique de Beethoven qui lui sert de fil conducteur. Comme

26. Livret, *op.cit.*, p. 8.



Ill. 6. Victor Francen dans le rôle d'Egmont  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-16-14).

il faut assurer l'audibilité du texte dramatique, on a enregistré les voix des acteurs, qui jouent donc tous en « play-back ». La diffusion de la bande son est assurée par dix colonnes d'amplification ; la disposition des haut-parleurs est étudiée pour éviter les effets d'échos. À nouveau, les techniques de pointe permettent d'optimiser le résultat artistique. Lumières et son ont récolté les compliments du public et de la presse, contrairement à l'œuvre elle-même. Le texte des Lejeune est apparu comme trop démonstratif dans sa recherche didactique, au détriment de l'émotion<sup>27</sup>.

La mise en scène du *Jeu d'Egmont* joue pourtant avec des effets de spatialisation plutôt efficaces. L'*Ouverture* de Beethoven sert de musique de scène à un prélude en forme de mime : pendant une dizaine de minutes, acteurs et figurants déambulent sur ces accords très dramatiques, annonciateurs de la tragédie à venir, pour représenter le concours annuel de tir à l'arbalète sur la Grand-Place de Bruxelles en mai 1566, le mois pendant lequel s'est noué le sort des deux comtes mais aussi celui de tous les Pays-Bas (ill. 8). C'est le premier moment de confusion dramaturgique entre le lieu réel du drame et le lieu théâtral de sa représentation.

Le drame proprement dit comporte quatorze tableaux relatant des événements entre 1566 et 1568 ; presque tous sont enrichis de composantes chorégraphiques. Il y a notamment un jeu régulier sur l'alternance entre les mouvements individuels des protagonistes et les mouvements de foule effectués par les différents groupes de « *figurants-acteurs* » (ill. 9 et 10). L'histoire d'Egmont et de Hornes relève à la fois de la tragédie personnelle de deux héros et de la tragédie collective de tout un peuple. Sa mise en espace reflète cette double nature. Les scènes de foule qui peuvent être de liesse, d'attente, de stupéfaction, d'effroi ou de deuil, se déroulent sur les escaliers et la première estrade. Les scènes plus intimistes d'amour, d'échange

27. « *C'est un spectacle pour les yeux* », écrit Adrien Jans dans *Le Soir* du 14 septembre 1958 (p. 8). *Le Pourquoi pas ?* du 19 septembre 1958 (p. 63) ironise davantage : « *Écrire un jeu patriotique est une chose. Jouer avec les chefs-d'œuvre en est une autre...* ».











Ill. 8. Scène du concours de tir à l'arbalète  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-17-76).

Ill. 9. et 10. (page de droite) Alternance des scènes de protagonistes et des scènes de foule  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-17-85\_01 et Album XIII-17-85\_02).





amical, de confession, de discussion ou d'affrontement politique sont jouées sur la deuxième estrade surélevée qui a des allures de jeu d'échecs, surtout lorsque les dalles lumineuses sont allumées.

Les cinq derniers tableaux comptent évidemment parmi les plus dramatiques du spectacle ; ils sont représentatifs de toute la pièce en matière d'effets de spatialisation. En voici le synopsis :

- 10<sup>e</sup> tableau : Egmont et Hornes, convoqués par le méchant de l'histoire, le duc d'Albe, gouverneur général du roi d'Espagne chargé d'appliquer une politique de répression implacable, traversent le peuple. Claire se jette aux pieds d'Egmont et le supplie de ne pas se rendre chez le duc. Elle pressent le danger qui menace son bien-aimé. Egmont tente en vain de la rassurer et lui répète qu'il doit tout tenter pour sauver la patrie. S'il échoue, il accepte la mort.
- 11<sup>e</sup> tableau : il s'agit d'une scène d'anthologie du drame de Goethe, montrant l'opposition entre deux conceptions du monde et prenant partie pour la liberté. Albe reçoit d'abord aimablement Egmont et Hornes. Il a résolu de ruser avec eux, en attendant l'arrivée du prince d'Orange. Il veut les arrêter ensemble, tous les trois, pour « décapiter » les Pays-Bas d'un seul coup. Un messenger survient et révèle à Albe qu'Orange a fui depuis longtemps déjà. Albe, furieux, rejette le masque. Egmont le défie au nom de la liberté. Albe pose ses conditions : l'obéissance absolue ou la mort. Egmont et Hornes refusent de se soumettre. Albe les arrête immédiatement et les force à lui remettre leurs épées.
- 12<sup>e</sup> tableau : le peuple apprend avec stupéfaction l'arrestation d'Egmont et de Hornes. Tous demeurent atterrés. Claire, prenant conscience de la situation, tente de galvaniser le courage du peuple. Elle exhorte les Bruxellois à donner l'exemple au pays, à se révolter pour sauver ses princes, à lutter pour défendre la liberté. Le peuple,



III. 11. Scène de la lecture de la sentence  
(A.V.B. | A.S.B., *F.I.*, Album XIII-16-30).

entraîné par Claire, se rue à l'assaut des piquiers du duc d'Albe. En vain. L'attaque est repoussée et Claire tombe, frappée à mort.

- Le 13<sup>e</sup> tableau se déroule pendant la nuit du 4 au 5 juin 1568. D'Avila, le capitaine des gardes du duc d'Albe, arrive à la prison où sont enfermés Egmont et Hornes. Il lit leur sentence de mort (ill. 11). Après son départ, les deux amis s'étreignent une dernière fois. Tandis que Hornes s'entretient avec l'évêque venu les assister, Egmont évoque la liberté qu'il voit renaître un jour, triomphante, après le martyre.
- Et enfin, dans le 14<sup>e</sup> tableau, le 5 juin 1568, la confusion entre le lieu réel du drame et le lieu fictif de sa recreation théâtrale est la plus poussée. Au roulement funèbre des tambours, l'échafaud est dressé à l'endroit exact -ou presque- où les vrais Egmont et Hornes ont été décapités. Les comtes montent fièrement au supplice devant le peuple et les Espagnols, émus et silencieux (ill. 12).



Ill. 12. Scène de la montée à l'échafaud  
(A.V.B. | A.S.B., *F. I.*, Album XIII-17-98).

## En guise de conclusion : Egmont, encore

Comme les spectacles d'origine ou d'inspiration médiévale qui lui ont servi de modèles, le *Jeu d'Egmont (et de Hornes)* aurait dû être pérennisé, en d'autres termes donné chaque année au même endroit hautement symbolique qu'est la Grand-Place de Bruxelles. En réalité, le spectacle de septembre 1958 a été un événement unique, décliné en cinq représentations et une reprise en 1960<sup>28</sup>. Tombée finalement dans l'oubli, cette œuvre est sans doute le dernier soubresaut du jeu théâtral de masse tel qu'il s'est développé en Belgique avant la Deuxième Guerre mondiale<sup>29</sup>. Au cours des décennies suivantes, la Grand-Place de Bruxelles n'est presque plus jamais utilisée comme espace théâtral au sens strict du terme. Le « beau 16<sup>e</sup> siècle » y est cependant « mis en scène » tous les ans par le cortège historique de l'« Ommegang », un défilé reconstitué en 1930 et qui commémore la réception fastueuse à Bruxelles de Charles Quint et de son fils Philippe en 1549<sup>30</sup>.

Quatre décennies après l'Expo 58, le drame d'*Egmont* est à nouveau représenté sur la Grand-Place de Bruxelles<sup>31</sup>. Il est donné du 8 au 17 juin 1999, cette fois dans la cour de l'Hôtel de Ville et à l'initiative du Théâtre des Galeries. En été 1999, Weimar étant capitale culturelle de l'Europe et l'Allemagne fêtant la fin de sa présidence européenne, la pièce de Goethe qui incarne comme peu d'autres l'héritage classique allemand, s'impose comme un choix évident, aussi à cause des liens avec Bruxelles. *Egmont* est donné dans une traduction à la fois fidèle et élégante due à Jacques De Decker, secrétaire per-

28. Voir pour ces années l'annuaire du spectacle en ligne : [www.aml-cfwb.be/aspasia](http://www.aml-cfwb.be/aspasia)

29. VANDERPELEN-DIAGRE C., *Oscar Lejeune...*, op.cit., 2009.

30. BILLEN C. et DEVILLEZ V., *Albert Marinus (1886-1979) et l'Ommegang de 1930. Histoire d'une capture*, dans HEERBRANT J.-P. (éd.), *Ommegang !*, Bruxelles, 2013, p. 113-127. Par ailleurs, le 5 juin 2018, le Grand Serment des Arbalétriers a organisé, dans le cadre du festival *Carolus V*, une reconstitution historique, grâce aux costumes de l'« Ommegang », de trois scènes de la vie et de la mort des comtes d'Egmont et de Hornes.

31. Il y a eu d'autres représentations en septembre 1979, sous la direction de Charles Kleinberg, mais il est difficile de retrouver les traces de celles-ci.

pétuel de l'Académie des Lettres<sup>32</sup>. La mise en scène est confiée à Jean-Claude Idée ; le rôle d'Egmont est joué par Marc Schatten et celui du duc d'Albe par Pascal Racan. Les musiques originales de Beethoven jouent à nouveau un rôle-clé. Comme dans la plupart des représentations du drame *Egmont*, plusieurs scènes ont été coupées pour raccourcir la durée du spectacle.

Autre époque, autre *Egmont*. Cette relecture du célèbre drame est en effet portée par un esprit différent, dans l'air du temps. Voici ce qu'en dira à posteriori le traducteur/adaptateur Jacques De Decker : « *Goethe pose en termes dramatiques trois attitudes possibles : celle du Duc d'Albe, l'exécuteur qui applique les directives ; celle du Prince d'Orange qui, voyant la négociation sans issue, se soulève et prône une révolution indépendantiste ; celle d'Egmont qui plaide pour la paix et veut éviter une pulsion identitaire qui se fonderait sur une différence de convictions religieuses. En cela, Egmont est tout à fait moderne. Il préfigure ce qu'est la Belgique contemporaine ; (...) un État où tout se fonde sur un contrat social, hasardeux ou fortuit, mais où le rapport entre les citoyens est lié, fondé sur une convention. Cela élimine le nationalisme, l'intégrisme et oblige à une prise de conscience permanente du désir d'être ensemble* »<sup>33</sup>.

Dans sa critique parue dans le journal *Le Soir* le 4 juin 1999, Michèle Friche conclut elle aussi à la grande « actualité » du drame d'Egmont : « *On ne peut pas passer à côté de la pertinence ici et maintenant de cette histoire, belge... certes, mais qui évoque bien d'autres conflits de pouvoirs aujourd'hui, dans une dialectique ouverte de l'autonomie, de la liberté dans la coexistence pacifique, négociable* »<sup>34</sup>. À chaque époque son Egmont, en effet. C'est le propre des figures historiques dont la réception se fait

32. La traduction/adaptation du drame de Goethe par Jacques De Decker est disponible en ligne, à partir du site internet de l'auteur : <https://www.jacquesdedecker.com/egmont>

33. D'après *Œuvres en chantier. Jacques De Decker : le passeur de mots*, film réalisé par Marianne Slusny et Guy Lejeune, 2000, collection de la Médiathèque de la Communauté française de Belgique, TA 7056.

34. « *Egmont interroge encore* », article de Michèle Friche dans *Le Soir* du 4 juin 1999 (consulté en ligne). <http://www.lesoir.be/archive/recup/%252Fune-scene-entre-goethe-et-beethoven-egmont-interroge-en-t-19990604-Z0GVFJ.html>

complexe et multidimensionnelle. Les mythes qu'elles inspirent n'ont souvent plus rien à voir avec le modèle d'origine, mais ils continuent, à leur tour, à inspirer la postérité.