

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XV
Number 1

Chimères is a literary journal published each academic semester (Fall and Spring numbers) by the graduate students of the Department of French and Italian at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by non-tenured Ph.D's and advanced graduate students which deal with any aspect of French or Italian literature, language, or culture. We will consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian. In addition, we encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

The annual subscription rate is \$4 for individuals and \$10 for institutions and libraries.

Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of The University of Kansas.

Please direct all manuscripts, subscriptions, and correspondence to the following address:

Editor
Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

ISSN 0276-7856



AUTOMNE 1981

C H I M E R E S

Vol. 15 No. 1

Rédacteur: Raymond E. Whelan

Collaborateurs:

Suzanne Hamilton
William Helling
Erica Hill
Jeanine Ipsen
Fred Toner
Patricia Van Sickel

Conseillers universitaires

Robert E. Anderson
John T. Booker
Barbara M. Craig
J. Theodore Johnson, Jr.
Norris J. Lacy
Kenneth S. White

Conseillère stylistique

Chantal Whelan

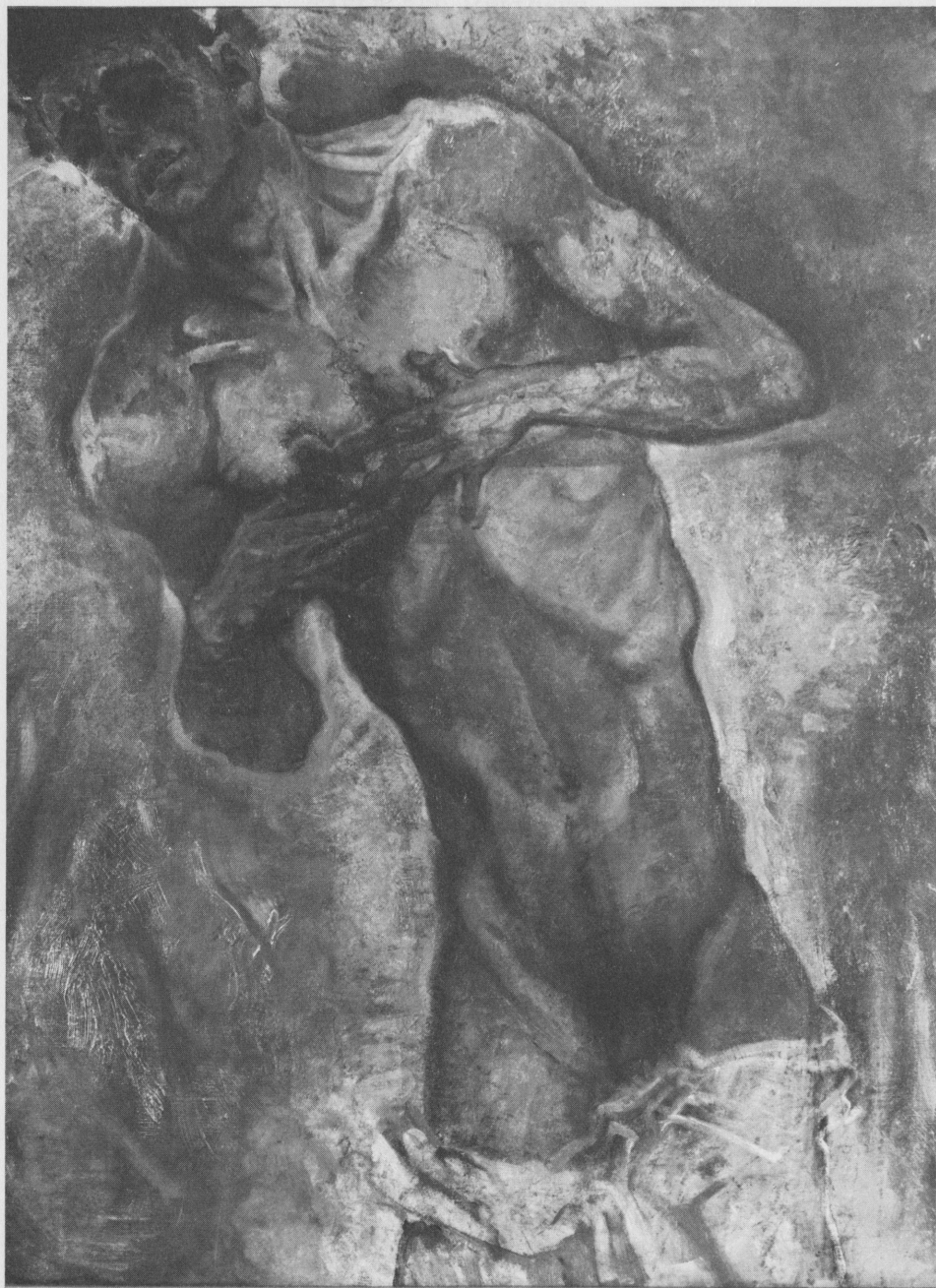
© 1981 by Chimères

TABLE DES MATIERES

METHODE-ALAIN BUTOYI		
Cette étrange aporie.	5	
GLEENDA L. WARREN		
Les Diables dans la <u>Passion</u> d'Arnoul Greban	9	
KENNETH STEELE WHITE		
L'Epoque révolue.	27	
MARY DUGAN		
Le Rôle de la femme dans <u>Le Chevalier au Lion</u>	29	
METHODE-ALAIN BUTOYI		
Les Hérauts du bourg ont dit.	39	
FRED TONER		
Wagner's <u>Tristan und Isolde</u> : A Transformation of the Medieval Legend.	49	
ERICA HILL		
La Valse à la Vaubyessard: mouvement temporel chez Flaubert. . . .	67	

ACKNOWLEDGEMENT

The editorial board of Chimères wishes to express gratitude to The Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: "Der Blutende" (Max Oppenheimer, 1911), p. 4; "Capital" (French, early twelfth century, which represents the confrontation between men and demons), p. 8; "Knight, Death and the Devil" (Albrecht Dürer, 1513, gift of the Max Kade Foundation), p. 28; and "Tristan and Iseut Spied upon by King Mark" (casket panel, French, ca. 1300-1350), p. 59.



Cette étrange aporie

Je suis celle qui broute
la paille où je repose la tête
et j'accouche toujours
tornades en furie
dans ma maison qui n'est pas ma maison
je ravitaille mes pousses
de perles d'eau cueillies
à la rouge pluie d'avril
j'ai pour tante ouragan
qui souffle sur les décombres
pénombre de mes rêves engloutis
souder les catacombes
hécatombes nouvelles
demain non
aujourd'hui j'ai vécu

brûler la prairie où
je broute encore demain
sarcler glaner faucher . . .
semmer semer semer semer
semmer semences importunes
cervelle écervelée
tourne tourne roue tourne
retourne roue
discorde en quatre temps
moins d'intellectuels
et cela vaudra mieux
tourne tourne roue tourne
retourne roue 1965
1969, 1972
semences forcenées semer
sarcler semer sarcler faucher
éternelle rengaine
heautontimoroumenos

calendes en sursis

cave caesar nero catilina

hitler et acolytes

quousque tandem?

METHODE-ALAIN BUTOYI
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES



Les Diables dans la Passion d'Arnoul Greban

Le Moyen Age est souvent appelé l'Age de foi à cause de la grande influence de la religion chrétienne sur tous les aspects de la vie médiévale. Ainsi ne nous étonnons-nous pas que les dramaturges d'alors aient produit plusieurs chefs-d'oeuvre religieux. Ces pièces se divisent en deux catégories: le miracle, dont le sujet est l'histoire d'un miracle de Notre-Dame ou d'un autre saint ou d'une autre sainte, et le mystère, dont le sujet est quelque histoire biblique ou des événements de la vie du Christ. Vers la fin du Moyen Age, au quinzième siècle, cette dernière catégorie a produit de grandes pièces sur la passion du Christ, pour la représentation desquelles il fallait plusieurs journées. Parmi ces mystères de la passion se trouve celui d'Arnoul Greban, Le Mistere de la passion Nostre Saulveur Jhesu Crist.¹

Or le public médiéval, quoique dévot, éprouvait sans doute les mêmes difficultés que nous à se tenir tranquille et attentif pendant une pièce au sujet sérieux. Pour divertir l'assistance et la faire reposer au cours des longues représentations, on lardait les pièces religieuses de scènes franchement comiques. Les personnages diaboliques se prêtaient facilement à ce but à cause du goût de l'époque pour le bizarre et le cruel, et surtout à cause de leur défaite inévitable. Le sens de la supériorité provoque souvent le rire.² Plusieurs sujets religieux exigent d'ailleurs la présence des diables: la création, la désobéissance d'Adam, et la descente du Christ en enfer, par exemple. Tous ces sujets, et bien d'autres encore, se retrouvent dans la Passion de Greban; il est donc naturel qu'il y ait aussi beaucoup d'activité diabolique.

J'aimerais dégager quelques aspects de la présence des diables dans cette pièce. Il serait peut-être possible d'évoquer les conditions de vie en enfer

et les rapports entre les diables, les hommes, et Dieu. Je tenterai même d'établir une sorte de hiérarchie diabolique, d'après des indications dans le texte et des légendes populaires. Je voudrais aussi essayer de décrire les caractères des diables dans la pièce. Puis je passerai à une étude du rôle des diables dans cette pièce, en plus de celui d'égayer les spectateurs. On trouvera, je crois, que les grands événements au Paradis se reflètent en enfer, et on sera content de savoir qu'à la fin les bons gagnent et les méchants perdent.

La cour de Lucifer en enfer ressemble beaucoup à une cour féodale. Lucifer y est roi comme le voudrait la raison, étant renoncé à son ancienne condition d'archange, et Sathan est son ambassadeur sur terre. Lorsque ce dernier ou même un des diabolotins quittent le roi pour aller achever une mission sur terre, ils lui demandent formellement congé. C'est une coutume cérémonieuse tout comme dans les chansons de geste mais accomplie ici d'une façon moins solennelle:

LUCIFER

Par mon conseil on le tenta
par trois ou par quatre façons,
affin au moins que nous sachons
s'il est Dieu, homme ou autre chose.

.

SATHAN

Ça donc, le congé.

LUCIFER

Tu l'aras. (vv. 10551-59)

Ici nous contrastons la politesse de Lucifer en donnant un ordre et la familiarité avec laquelle Sathan le reçoit. Il est à noter que la politesse de Lucifer est d'une nature bien éphémère.

Le plus souvent on demande congé pour veiller sur la défense du royaume infernal, car l'enfer est une forteresse en guerre contre le Paradis. Nous

suivons à travers la pièce le progrès de cette guerre selon deux perspectives différentes: celle des saints, des anges et de Dieu, et celle des diables. La perspective de ces derniers est bornée; nous verrons qu'ils ne parviennent jamais à se saisir des stratagèmes célestes. Le public chrétien en savait plus que les diables, ce qui ajoutait à l'agrément des scènes diaboliques.

Bien que l'enfer soit une forteresse en guerre, il n'y manque pas d'amusements; il y a même une parodie de la musique céleste, un choeur infernal. Quand Lucifer demande une chanson, Astaroth répond:

Sathan, tu feras la teneur
et j'asserray la contre sus;
Belzebuth dira le dessus
avec Berich a haulte double
et Cerberus fera un trouble
continué, Dieu scet comment. (vv. 3836-41)

Mais le chant ne doit pas plaire à Lucifer, car il s'écrie:

Haro! ribauds, vous m'estonnez,
tant menez cry espouventable;
cessez, cessez, de par le deable,
vostre chant s'accorde trop mal.
.
c'est assez pour fendre cervelles. (vv. 3860-69)

Il y a aussi d'autres moyens de s'amuser en enfer. Comme on n'y trouve guère de paix ni de charité, celles-ci étant des dons du Saint-Esprit, il n'est pas étonnant de voir les diables se battre entre eux. Ainsi le font-ils souvent, et c'est même une fête pour les uns de voir se battre, ou de pouvoir battre, les autres. Cela vaut bien mieux que d'être battu soi-même, et il est souvent question de choisir l'un ou l'autre. Astaroth, Belzebuth et Cerberus s'offrent obligeamment pour cette besogne lorsque Sathan et Berich rentrent avec des nouvelles du Christ:

ASTAROTH

Voulez vous qu'ils soient torchés?
veez cy les instrumens tous pres.

.....

BELZEBUTH

Fais, fais hardiment bonne chiere:
nous sommes cy plus d'ung millier
pour ces deux gallans estrillier
si n'y a rapine ou conqueste.

CERBERUS

J'ay ma plommee toute preste:
je n'attens mes que l'un d'eulx entre
pour les battre tant dos et ventre
que jamès n'emportent santé.

.....

BELZEBUTH

Voulez vous qu'ilz soient escroté
par maniere de passe temps?

ASTAROTH

Cinq ou six torchons bien hurtans
ne seroient pas mal assis. (vv. 10473-518)

Lucifer leur donne la permission de battre Sathan et Berich, ce qu'accomplissent les trois fidèles. De plus, les diables se battent quand l'un d'eux insulte un autre, selon la tradition des chansons de geste. C'est ainsi que Sathan menace Berich: ". . . Le ribault ment / par le faulx cueur de sa tripaille, / et l'appelle en champ de bataille / s'il me charge de tel meschance" (vv. 26399-402).

Il est évident, après avoir lu ces petits dialogues infernaux, que la langue des diables est très peu polie. En effet, il est curieux de voir le mot "deable" comme juron si souvent dans leurs bouches. Quelquefois ils l'expriment même comme invocation presque pieuse. Cela correspond à l'emploi du mot "Dieu" chez les hommes lorsque le ton est pieux (Be-

rich prie, aux vers 10469-70: "Le deable nous veille conduyre / a l'aller, s'en serons plus sceurs") et, lorsque c'est un ton de colère, à l'emploi du mot "diable" (Astaroth s'écrie au vers 499: "Que le sanglant deable y ait part"). C'est comme si Greban voulait créer une mythologie infernale où Lucifer tiendrait le rôle de Dieu le Père, mais l'auteur s'est laissé séduire par les jurons de son époque au point de ne pas remplacer les allusions au diable par des allusions à Dieu. Peut-être Greban ne voulait-il pas paraître irrévérencieux. En tout cas, leurs exclamations ne sont certainement pas plus contradictoires que les nôtres.

Ainsi avons-nous vu l'enfer un camp armé, égayé par une musique insupportable aussi bien que par une violence sans bornes et peuplé d'une compagnie de diables-liges destinée à la défaite aux mains du Christ. Quel serait peut-être la hiérarchie de ces méchants anges? D'après la scène de la création du monde et de la chute des anges (la scène, d'ailleurs, dans laquelle l'auteur les introduit presque tous), elle semblerait être ainsi: Lucifer, Sathan, Belzebuth, Astaroth, Cerberus, Berich et Fergalus. C'est Lucifer qui y parle le premier et Sathan se déclare d'accord avec ce que dit Lucifer. Belzebuth et Astaroth ajoutent leur approbation aussi mais n'offrent vraiment rien de nouveau. Cerberus, le gardien d'enfer, est présenté le dernier parmi les diables qui jouissent d'une évolution classique. Berich et Fergalus sont de petits diabolotins. Cette hiérarchie représente assez fidèlement l'ordre dans lequel l'auteur a choisi d'introduire ses diables sur scène.

Il est à noter aussi que tous les diables voulaient Lucifer tandis que celui-ci les tutuoie. Parfois ses diables lui manquent même de respect malgré cela. Sathan l'apostrophe ainsi après avoir été convoqué devant lui:

Sus, sus, pensez de degorger
de vostre gosier mal appris
ces beaux propos qu'avez empris,

s'il est riens qui nous puist valoir.

LUCIFER

Sathan, tu es de bon vouloir,
c'est dommage que n'as puissance
de commettre autant de grevance
comme tu es entallenté. (vv. 3818-27)

Dans ce passage Sathan garde la forme respectueuse mais s'impatiente de la lenteur de Lucifer à s'exprimer. Lucifer, pas assez courroucé pour punir Sathan, se contente de se moquer de lui à cause du contraste entre les paroles féroces de l'ambassadeur et son vrai pouvoir. Sathan nous a déjà apparu sous un jour plus glorieux et a résumé la hiérarchie infernale:

Hau! roi Lucifer, sailliez hors
a grosse tourbe d'ennemis:
bruyez comme toureaux famis;
a ceste fois, il est besoing.
Petits deables, baissez le groing,
et m'aourez comme ung gobitre;
j'ay fait le plus cruel besitre
qu'oncques fut ne jamès sera. (vv. 910-17)

Quoique bien supérieur aux autres diables, Sathan doit toujours se soumettre au roi.

Parmi les diabolotins dans cette pièce il paraît y avoir aussi des femelles, car Sathan y fait allusion: "il n'y a deable ne deablese / qui ne bondisse au fons du puis" (vv. 15192-93). Devant cette plénitude d'êtres diaboliques qui se battent entre eux et ne se réunissent guère que pour assaillir les hommes et le Ciel, on est tenté de dire avec le Christ: "Si donc Satan s'est, lui aussi divisé contre lui-même, comment son royaume se maintiendra?"³ Effectivement, son royaume ne tiendra pas dans la pièce.

Ayant examiné brièvement la hiérarchie diabolique, je passerai maintenant à une étude un peu plus détaillée des caractères des diables. En général, ils sont tous un peu avocats et scolastiques. A plu-

sieurs reprises, le lecteur rencontre un langage emprunté aux plaidoyers des avocats et des arguments menés avec un soin de rhétorique. Après que Jésus est venu libérer les âmes des Limbes, Cerberus, hors de lui, s'écrie:

On nous fait tort, on nous fait tort,
et de cestuy desrobement
j'en appelle au grant jugement,
car le faulx Jhesus n'y a droit.

LUCIFER

Ton appel riens ne nous vaudroit:
Jhesus, qui la chose a bastie,
si seroit la juge et partie. (vv. 26341-47)

Les deables, experts en leur métier, perdraient leur procès à raison, mais ils jugent Jésus d'après leurs propres ruses et croient qu'il ne leur ferait pas justice. Ce passage nous révèle assez bien une partie de la psychologie diabolique.

On retrouve également en enfer des arguments scolastiques et des jeux de mots aimés de Rhétoriciens, surtout dans la bouche de Desesperance, la fille de Lucifer et la seule diablesse qui nous soit nommée. Envoyée pour persuader Judas de se pendre, elle joue avec lui sur le mot "pardonner" (vv.21818-23). Puis se passe un débat qui a pour sujet la possibilité d'accorder le pardon à des péchés horribles comme celui de Judas:

JUDAS

Quand a moy, j'argue que si,
et pourroit estre soustenu,
car souvent il a dit ainsi
qu'il est pour les pecheurs venu,
.....

DESESPERANCE

Or prenons la que du gré mien
je confesse ta raison bonne:

entre pechés a grant moyen:

.....

JUDAS

Tu fais doncques conclusion
que de mort doy estre ravy,
comment j'ay fait confession
en tant que je dis: peccavi,

.....

DESESPERANCE

Ceste confesse instituas
sans devocion de pensee;

.....

JUDAS

Et dont mon ame est toute au deable,
a sa dampnacion?

DESESPERANCE

C'est force. (vv. 21836-85)

Judas, ayant perdu le débat, se pend avec l'aide de la bien nommée Desesperance.

Les autres diabolotins, Berich et Fergalus, n'ont pas un caractère aussi bien défini que celui de Desesperance. Fergalus habitait autrefois dans la Fille chananee; chassé par le Christ, il retourne en enfer ou Lucifer le punit de sa défaite (vv. 12333-50). Ce procédé ne semble guère juste, mais on ne s'attend pas à ce que le roi d'enfer soit juste. Berich accompagne Sathan pendant plusieurs de ses visites à la terre et cause droit avec Cerberus le délicat. Censés comparaître devant Lucifer, Berich et Cerberus se parlent ainsi:

CERBERUS

J'aymasse mieulx n'y aller point,
pour la doubte de moy crotter.

BERICH

Il n'y a point de cul frotter:
vous y vendrez ou cru ou cuit
payer vostre comparuit,
ouyr que le roy parlera,
ou deable vous emportera;
entendez vous, maistre coureur? (vv. 3768-75)

Maître coureur Cerberus jouit d'un héritage classique. Le chien à trois têtes garde son rôle de porteur et représente la première défense contre l'arrivée du Christ. Lucifer s'inquiète:

Cerberus, songne de ta porte,
clos la bien, soie sur ta garde,
et quoy qu'il soit souvent regarde
qu'aucun ne te serve de lobe
qu'après ne te pille et desrobe;
le fait nous touche de trop pres. (vv. 15156-61)

Cerberus gardera courageusement la porte mais elle ne tiendra pas; elle éclatera au premier coup de la croix.

Comme Cerberus, Belzebuth a un arbre de famille qui dépasse les bornes de cette pièce. Nous avons affaire ici à un vrai démon, un ancien dieu païen et historique:

Baal-zebub means "lord of flies"; it is a mocking distortion of Baal-zebul, meaning either "lord of the divine abode," or "Baal the Prince," one of the names and manifestations of the great Baal, the rival of the God of Israel Later, the name of this pagan deity became a synonym for Satan in Jewish theology.⁴

Il serait logique donc que ce soit Belzebuth ou Sathan et non pas Lucifer qui se révolte et s'établit roi d'enfer. Pourtant, Greban n'a probablement pas connu

l'étymologie de ce nom diabolique. Il est vrai que l'incarnation du Mal s'est présentée sous plusieurs noms, dont Lucifer, Sathan, et Belzebuth, et il est difficile de démêler des êtres et des caractères associés à ces noms.

Belzebuth joue un rôle secondaire dans la Pas-sion de Greban. Il appuie dès le début la décision de Lucifer de se révolter; il se soumet à son nouveau roi et est prêt à tout moment d'exécuter ses ordres. Il ne jouit cependant pas du rôle majeur d'un Sathan.

Un des autres compagnons de Belzebuth, Astaroth, ne descend pas d'un haut lignage biblique, mais il est quand même tombé d'une hauteur considérable. On le décrit ainsi:

Powerful grand duke in hell. He has the face of an ugly angel and is seen riding on an infernal dragon, holding a viper in his left hand. . . . The Sidonians and the Philistians worship him. . . . He is cited as one of the seven princes of hell who, according to the English tradition, visited Faust.⁵

Or chez Greban ce pair d'enfer se trouve réduit au niveau d'un petit diabolotin impulsif et inexpérimenté constamment repris par Lucifer: "Astaroth, ne parle jamès, / tu es encore tout novice" (vv. 3896-97). Il est le troisième, après Sathan et Belzebuth, à se soumettre au règne de Lucifer (vv. 364-67) et se prête volontiers au châtement des autres diables, même quelquefois un peu trop volontiers. Quand Sathan revient en enfer après un de ses échecs sur terre, Astaroth l'accueille ainsi:

Deschargez sur ce pelerin
torchons plus drus que pois en pot.

LUCIFER

Hola! ne lui touche, Astaroth:
je te le deffens sur la hart. (vv. 7311-14)

Quant à Sathan lui-même, il reste un des diables le mieux caractérisé. Greban le peint avec des couleurs presque humaines; il s'en faut de bien peu qu'il ne devienne un personnage sympathique à cause de sa bonne volonté envers Lucifer et de ses raclées fréquentes. En enfer, il prend le rôle d'ambassadeur et il garde son affliction légendaire de boiter:

LUCIFER

Comment te va, Sathan?

SATHAN

Je cloche,
maistre, je ne puis hay avant;
je ne seray plus poursuivant:
les gages sont trop mal courtois (vv. 10539-42)

répond-il tristement après être revenu en enfer seulement pour être battu. Comme ambassadeur, son devoir est de séduire les hommes et les détourner de leur obéissance à Dieu. D'abord Lucifer l'envoie à Eve; puis, après avoir réussi auprès d'elle, il est censé vaincre le Christ pendant le séjour de celui-ci dans le désert. Ici, pourtant, Sathan échoue. Le caractère de Sathan s'adapte à merveille à cette besogne délicate, à cause de sa fameuse ruse. Après une de ses meilleures réussites, l'idée de faire massacrer les Innocents à Hérode, Lucifer le loue ainsi:

O quel conseil de noble sorte!
fraude et malice decevable!
et tout nostre enffer n'y a deable
qui l'eust sceu songer ne trouver. (vv.
7446-49)

Sathan n'y peut rien pourtant contre Notre-Dame et Lucifer s'en émerveille: "Comment! ne la sces tu tromper? / tu es tant soubtil et tant cault / desloyal Sathan" (vv. 7343-45). Cet échec, bien sûr,

commence la ruine de Sathan en enfer. Il est plein de bonne volonté, ce qui serait une vertu chez n'importe quel autre, mais ni lui ni son maître n'y peuvent triompher. Nous assistons donc au spectacle d'un Sathan qui se met en morceaux pour servir son maître mais dont tous les efforts sont voués à l'échec. Après avoir réussi à faire livrer Jésus à Pilate, Sathan retourne tout joyeux en enfer; il crie qu'il a "tout gagné, j'ay tout gagné; / j'ay fay ung hault fait, ung chef d'oeuvre / . . . car oncques ennemi dampné / n'exploita plus belle besongne" (vv. 23346-59). Lucifer reconnaît cependant que cette belle besogne ne fera ni plus ni moins que de livrer passage à Jésus pour aller en enfer, et il éclate: "Ha! faulx ennemy plein de honte, / nous as tu cecy rapporté? / faulx Sathan, tu as tout gasté" (vv. 23376-78). C'est peut-être cette sorte d'accueil qui suggère à Sathan de s'appeler le roi du monde lors de sa tentation de Jésus, tandis que nous savons que ce titre appartient à Lucifer: "tout le monde est a moy donné" (v. 1715). Il ne serait pas étonnant que Sathan cherche ainsi du pouvoir et de la dignité après avoir subi tant de châtements aussi durs qu'injustes. Il commence à se méfier de Lucifer assez tôt; ainsi, quand Lucifer veut l'envoyer sur terre encore une fois, il suggère, boudant:

Astaroth y voise a son tour:
si parfourmera le seurplus.

LUCIFER

Ty yras, n'en caquettes plus;
tu t'abuses de rebeller. (vv. 7452-55)

Puisqu'il le faut, Sathan y va encore; et il ne jouit pas de plus de succès cette fois qu'avant.

Bien que Sathan soit chargé de la plupart des stratagèmes dans cette guerre, il reste un simple sujet de Lucifer. Lucifer, quoique roi d'enfer, manque de caractère auprès de Sathan. Bien sûr, c'est à cause de son orgueil qu'il s'est perdu, et il y a bien

des exemples de cet orgueil dans la pièce. Tout de suite après sa création, Lucifer se parle ainsi:

Quand mon estat bien considere,
je suis de nature plaisant,
clerc, subtile et reluysant,
de hault fait et puissance ardue;

.....

Dieu ha beau mander;
il n'a qu'esgarder
pour moy commander
ses commants garder:

.....

son pareil me clame. (vv. 340-94)

Et Sathan est d'accord; il affirme "en ce beau lieu celestial / n'y a creature si belle / que vous" (vv. 352-54). Et Lucifer de répondre, avec modestie, "La verité est telle" (v. 354). Après sa chute (inévitabile, d'ailleurs, après un tel discours), Lucifer change pourtant de visage et il faudra que Sathan lui adresse des paroles comme celles-ci:

Fronsez de vostre orde narine,
Lucifer, dragon furieux,
gettez souppirs sulphurieux,
brandonnex de flamme terrible,
cornez prise a vois tres horrible. (vv. 1698-1702)

Comme le suggère cette description, la caractéristique la plus saillante de Lucifer, après son orgueil, est sa rage. Sa propre chute, la création des hommes (parce qu'ils rempliront la place des méchants anges au Paradis), les échecs de Sathan et le triomphe du Christ provoquent tous cette sorte de réaction: "Harro! quel forsen, quelle rage, / quel horribilité! j'enrage / de dueil et de mortel courroux" (vv. 648-50). Cela résume en quelque sorte le rôle de Lucifer dans la pièce: orgueilleux, il commande, enrage et punit. C'est cependant aux autres diables d'accomplir

la plus grande partie de l'action.

L'orgueil et la colère qu'on retrouve chez Lucifer suggèrent la possibilité de caractériser les diables selon les sept péchés capitaux. Lucifer affiche la glotonnerie dans son accueil de Judas :

je le vueil acop engloutir
et de trahitre larronceau
ne voudray faire qu'un morceau
puisque je le tiens de ma pate.

ASTAROTH

Veez la merveilleuse gargate:
comment il l'a tost devoré.

FERGALUS

C'est ung gouffre desmesuré
ou il n'a rive ni mesure. (vv. 22090-97)

Sathan enrage d'envie quand il apprend l'ascension du Christ au Paradis et la joie menée par les saints:

Si je sceusse crier si hault
que je puisse estonner tous ceaulx
qui sont en gloire tant joieulx,
volontiers je m'y emploiasse
affin que je leur empeschasse
a faire leurs chans et esbas. (vv. 33337-42)

Il se vante aussi de sa luxure:

Et s'ay mes belles haquenees
de ces putains habandonnees
crouppans au bordeau pour l'argent.

LUCIFER

Fais tu tes chevaulx de tel gent?
tu ne dois pas croupir au peaultre.

SATHAN

Maistre, j'en ay puis d'ung, puis d'aultre,

qui n'ont ne sejour ne repos. (vv. 28911-17)

Quant à la cupidité, elle se voit dans la façon dont les diables se querellent pour le droit de tourmenter le premier l'âme de Judas (v. 22116 et les suivants). Le seul péché qui ne semble pas très évident en enfer, c'est la paresse. Tous les diables semblent désireux de faire leur devoir de perdre les hommes et de servir Lucifer, afin d'éviter les histoires.

Nous avons vu quelques-uns des diables descendent des maisons distinguées et antiques, comme Cerberus, Belzebuth et Astaroth; que Lucifer, comme de raison, règne sur eux mais que son rôle est assez peu développé; et que Sathan, l'ambassadeur infernal, jouit du caractère le mieux développé et le plus "humain," dirait-on, donc le plus sympathique, quoiqu'il soit certes impossible de trouver beaucoup de qualités aimables chez un diable. Quel serait le rôle de toutes ces diableries dans la pièce? Selon la rubrique d'un des manuscrits et que font imprimer Gaston Paris et Gaston Raynaud dans leur édition de 1878, Greban "fit ceste creacion abreegee seulement pour monstrier la différence du peché du deable et de l'omme et pour quoy le peché de l'homme ha esté réparé et non pas celluy du deable" (p.2). Greban a donc écrit des diables dans le but de les contraster avec l'homme.

A part cette intention, il y a plusieurs besoins dramatiques auxquels les diableries pourvoient. Dès le prologue ils fournissent un contraste frappant avec Dieu, ses saints et ses anges: nous voyons la création des anges côte à côte avec la révolte d'une partie d'entre eux. Dans le prologue aussi nous assistons à une explication des relations entre les hommes et les diables; cette grande inimitié existe parce que les diables croient que les hommes remplaceront les méchants anges au Paradis (vv. 665-66). Tout le long de la pièce nous voyons des développements de la guerre entre le Paradis et l'enfer; nous nous tenons compte de chaque étape du plan de bataille infernal et de chaque victoire céleste jusqu'à la fin. Ceci nous fournit une perspective assez libérale sur la foi

chrétienne: pour les élus cela va sans doute très bien, mais c'est un vrai désastre pour les diables. Même ceux-ci font ressortir le pouvoir de Jésus et de Notre-Dame: Sathan est impuissant devant la Vierge et aveuglé par l'ascension; les diables sont également les responsables de toutes les misères de la passion, ayant encouragé Hérode, Judas et les soldats romains.

Lié au rôle de faire contraste avec la troupe céleste est celui de marquer des changements de scène et des transitions, ou d'indiquer le passage de temps pendant, par exemple, la Visitation. Notre-Dame vient de partir pour la maison de sa cousine; nous nous rendons en enfer pour témoigner la rage et les craintes de Lucifer, et, à notre retour sur terre, Marie est déjà prête à rentrer chez elle. Les diables marquent des changements de scène d'une autre façon aussi: après trois grandes étapes de la guerre entre le Paradis et l'enfer (la chute des anges, l'expulsion d'Adam et d'Eve, et le suicide d'Hérode) il y a une rubrique qui ordonne aux diables de "fere grant tempeste" (entre les vers 450 et 451).

Ainsi avons-nous vu que la présence des diables sur scène pourrait être très utile à la fois au dramaturge et aux spectateurs. La nature diabolique, qui est au moins irrévérencieuse, prête facilement au comique, comme le fait leur cruauté. L'auteur nous amène à rire des diables par notre connaissance du dénouement de la pièce, mais à leur insu.

Dans le Mistere de la Passion de Greban, Lucifer, roi d'enfer, Sathan, son ambassadeur, Belzebuth, As-taroth, Cerberus, Berich et Fergalus mènent une guerre contre le Paradis qu'ils sont destinés à perdre. Le butin, c'est les âmes humaines. L'exécution de la plupart des stratagèmes est confiée à Sathan par son maître, qui se fait venger d'une façon cruelle des diables incapables. Lucifer se fait valoir par ses rages et par son orgueil plutôt que par ses actions. Les cinq diabolotins se rangent du côté de Lucifer ou de celui de Sathan selon la concentration du pouvoir. Tous les péchés capitaux sauf la paresse aident à expliquer leurs caractères.

Quant aux besoins dramatiques, la présence des diables égaie les spectateurs et aide donc l'auteur à les tenir éveillés et attentifs. Chaque événement dans la vie du Christ provoque des réactions célestes (de Dieu, des saints et des anges) qui trouvent leur contrepois en enfer. Les réactions infernales nous fournissent une meilleure perspective sur ces événements que nous n'en aurions autrement. Les diables font ressortir le pouvoir du Christ et de Notre-Dame, marquent les changements de scène et indiquent parfois le passage du temps, ce qui est toujours un grand problème dramatique. En face de ce tas de fonctions accomplies par les diables, on aurait peut-être raison de leur accorder une portée capitale, convenable à leur utilité, dans la hiérarchie théologique et dramatique.

GLENDAL. WARREN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Arnoul Greban, Le Mistere de la passion Nostre Saulveur Jhesu Crist, éd. Gaston Paris et Gaston Raynaud (Paris: F. Vieweg, 1878). Toutes les citations de la pièce renvoient à cette édition.

² Barbara M. Craig, conférence, The University of Kansas, le 18 février, 1981.

³ Luc xi.18.

⁴ Herbert G. May et Bruce M. Metzger, eds., The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha (New York: Oxford University Press, 1977), p. 454 (2 Kings

1.2-5n.).

⁵ Collin de Plancy, Dictionary of Witchcraft, trans. et ed: Wade Baskin (New York: Philosophical Library, Inc., 1965), p. 18.

L'Epoque révolue

On commence l'amour. .

L'hésitation n'y fait rien, tout marche

L'eau ne coule plus dans la Seine

Car l'embarras. .

Minute, minute, coulée de lave

Mal-aimé, on m'invite au voyage

Tristan et Iseut, fond d'une époque

Renoir, Moulin de la Galette, danse réjouissante

Qui nous promet

Autour et autour, les bras en l'air

L'époque révolue

(1e 29 octobre 1981; Lawrence)

KENNETH STEELE WHITE
THE UNIVERSITY OF KANSAS



Le Rôle de la femme dans Le Chevalier au Lion

Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes est un roman chevaleresque qui raconte les aventures d'Yvain, "le chevalier mialz esprové / del monde, et le mialz antechié."¹ En contraste avec ce personnage héroïque, le rôle de la femme dans le roman semble être, à première vue, assez superficiel. Dès le début du roman, Chrétien nous présente une image peu flatteuse de la dame et, de temps en temps, une image moqueuse. Le premier exemple de cette attitude défavorable est évident dans les paroles sarcastiques de Keu à la reine:

Dame, se nos n'i gaeignons,
fet Kex, an vostre compaigne,
gardez que nos n'i perdiens mie.
(vv. 92-94)

De telles paroles nous suggèrent l'attitude envers la femme que l'on va nous présenter dans le roman.

La description de la femme que donne Chrétien de Troyes présente un aspect frivole de son rôle. Tout d'abord, la femme doit être au service de l'homme: "gentix dame, et de haut parage; / si s'i porront molt solacier" (vv. 2448-49). C'est la femme qui doit soigner l'homme:

. . . eles . . .
sel baignent, et son chief li levent,
et sel font rere et reoignier.
(vv. 3129-31)

Par sa nature, la femme est faible, frivole, un être qui manque de bon sens et qui change souvent d'avis; la femme "a plus de cent corages. / Celui corage qu'ele a ore, / espoir, changera ele encore" (vv. 1440-42).

En plus, Chrétien nous dit que la femme ". . . se corroce quant ele ot / nelui qui bien feire li lot" (vv. 1654-56). Selon l'auteur, la femme est une victime de son propre caractère, parce qu'elle souffre de la folie

que les autres fames i ont:
trestotes, a bien pres, le font,
que de lor folie s'ancusent
et ce qu'eles voelent refusent.
(vv. 1645-48)

Les femmes ne sont que les victimes de leur caractère faible; elles sont aussi victimes de leur faiblesse physique. La femme "ne set porter escu / ne ne set de lance ferir" (vv. 2098-99). Elle est faible, même trop faible pour se protéger; pourtant la femme

molt amander, et ancherir,
se puet de panre un boen seignor.
(vv.2100-01)

Selon Chrétien, ce n'est que par rapport à l'homme que la femme devient puissante. En fait, on ne trouve que deux personnages féminins qui sont nommés dans tout le récit. Le nom de Laudine n'est révélé que le jour de son mariage à Yvain. On n'apprend le nom de Lunete que lorsque "por ce s'amie la clainme" (v. 2422). L'importance de la femme, donc, dépend de l'homme.

La description de la femme que nous présente Chrétien indique alors le caractère faible de la femme, sa dépendance de l'homme, et son rôle passif et superficiel dans le roman. Il est vrai que, d'un bout à l'autre du roman, Yvain agit comme protecteur et libérateur des femmes victimes. Yvain défend la demoiselle de Norison du Comte Aliér et vient au secours de la cousine de Gauvain. Il libère les trois cents prisonnières du Château de Pesme-Aventure et combat pour la fille déshéritée. En plus, Yvain délivre Lunete du bûcher. Yvain est toujours le cham-

pion des femmes faibles et passives. Cependant, si nous regardons de près les rôles que jouent les femmes dans le Chevalier au Lion, nous verrons que la femme n'est guère impuissante. L'analyse du texte démontre que, loin d'être l'incarnation de la faiblesse, la femme joue un rôle puissant et indispensable.

Une des premières femmes que rencontre Yvain, après son départ de la cour du roi Artur, est Lunette, demoiselle dont le rôle a plusieurs fonctions dans l'intrigue du roman. C'est Lunete qui, malgré ses propres faiblesses féminines, sauve Yvain des mains de ceux qui voulaient le tuer. Cette femme aide Yvain parce que, comme elle le lui explique :

Une foiz, a la cort le roi
m'envoia ma dame an message;
espoir, si ne fui pas si sage,
si cortoise, ne de tel estre
come pucele deüst estre
mes onques chevalier n'i ot
qu'a moideignast parler un mot
fors vos, tot seul, qui estes ci;
mes vos, la vostre grant merci,
m'i enorastes et servistes;
de l'enor que vos m'i feïstes
vos randrai ja le guerredon.

(vv. 1004-15)

C'est aussi Lunete qui, agissant comme médiatrice entre sa dame et Yvain, persuade à sa dame Laudine de Landuc de pardonner à Yvain la mort d'Esclados le Ros qui a été son époux et, en plus, d'épouser le meurtrier pardonné. Lunete est déjà un instrument principal de l'intrigue, car c'est ce mariage d'Yvain et de Laudine qui forme la base de toute l'action à suivre.

Le rôle que joue Laudine comprend plusieurs aspects. Elle est veuve, protectrice, juge, gage, et victime. Quand Laudine entre sur scène la première fois, elle est la belle veuve qui, tout en faisant

son deuil, gagne le coeur d'Yvain. Ensuite, c'est son rôle comme protectrice qui lui fait considérer un deuxième mariage. Il lui faut un chevalier qui puisse défendre sa fontaine et son peuple. Comme juge, Laudine pardonne à Yvain, car, explique-t-elle:

. . . je cuit, rien ne me vaudroit
quant fet occire vos avroie.

.

toz torz et toz mesfez vos quit
(vv. 2008-14)

Cependant, avant d'accepter Yvain comme époux, cette protectrice doit lui poser une question importante: "Et oseriez vous enprendre / pour moi ma fontaine a desfandre?" (vv. 2035-36). Avec la réponse affirmative de la part d'Yvain, le seul obstacle à leur mariage est surmonté. Laudine présente son époux à ses gens d'une telle manière que

. . . les genz ainment plus et prisent
le vif c'onques le mort ne firent.
(vv. 2170-71)

Pour Yvain, Laudine joue un rôle même plus spécifique. Yvain est parti de la cour du roi Arthur pour venger la honte de sa famille. En tuant Esclados le Ros, Yvain réussit à venger cette honte. Mais Chrétien nous explique qu'Yvain reste tourmenté. Le tourment d'Yvain est qu'il

. . . ne set an quel se demaint,
que del cors qu'il voit qu'an enfuet
li poise, quant avoir n'en puet
aucune chose qu'il an port
tesmoing qu'il l'a ocis et mort;
s'il n'en a tesmoing et garant,
que mostrer puisse a parlemant,

donc iert il honiz en travers.

(vv. 1344-51)

En épousant la veuve de sa victime, Yvain acquiert le gage le plus souhaitable. Alors, pour Yvain, Laudine sert de gage et atteste la puissance d'Yvain à toute la cour du roi Arthur. En plus, comme l'épouse d'Yvain, Laudine est la source de son bonheur; lui, Yvain, est l'objet de son amour. Malheureusement, en manquant le délai généreux que Laudine lui a fixé, Yvain devient l'objet de sa haine. Nous trouvons ici une femme dont les actions sont en contradiction avec ce que Chrétien nous avait expliqué. Laudine n'est pas une femme de mille humeurs comme Chrétien l'avait décrite. Elle ne change pas d'avis à chaque moment comme Chrétien l'avait suggéré. C'est une femme qui tient sa parole. Laudine explique à Yvain:

Mes l'amors devanra haïne,
que j'ai en vos, toz an soiez
seürs, se vos trespasiez
le terme que je vos dirai;
sachiez que ja n'en mantirai:
se vos mantez, je dirai voir.

.

De m'amor soiez maz et havez,
se vos n'iestes jusqu'a ce jor
ceanz avoec moi au retor.

(vv. 2566-80)

Laudine est fidèle à ses paroles; Yvain y est moins fidèle que sa femme. Laudine n'hésite pas du tout à exécuter sa promesse. Elle démontre sa force et sa puissance en envoyant son intermédiaire à Yvain.

Yvain vient d'outrepasser le délai établi par Laudine quand l'intermédiaire de Laudine arrive à son pavillon. C'est une demoiselle qui attaque Yvain avec ses paroles, car "les dames, qu'autres bastons

n'ont" (v. 4514). Au moyen de son monologue, qui est le plus long du roman, la demoiselle explique à Yvain que Laudine ne ressent pour lui qu'indifférence, qu'il ne doit jamais revenir auprès d'elle, et qu'il ne peut pas garder davantage son anneau. La force des paroles de cette demoiselle rend Yvain impuissant à lui répondre: "Yvain répondre ne li puet, / que sans et parole li faut" (vv. 2776-77). Cette demoiselle, tout en agissant dans les limites physiques que décrit Chrétien à l'égard des femmes, rend Yvain, "le chevalier mialz esprové / del monde," impuissant (vv. 2918-19). Encore une fois nous trouvons une description en contradiction avec celle de la femme faible, passive, et dépendante que Chrétien nous a fournie. Dans cette scène, c'est la femme qui est beaucoup plus puissante, plus noble, et plus honorable que l'homme. C'est la femme qui rend Yvain absolument impuissant à agir et le jette dans la folie. Yvain devra faire pénitence pour son péché.

La folie dont Yvain devient prisonnier risque de le tenir à jamais. Yvain se réfugie dans la forêt où il cherche de quoi manger et il dort. Il ne peut pas s'échapper de sa misère. Grâce à la femme, pourtant, il sera sauvé. Comme Chrétien nous a déjà dit, la femme est au service de l'homme. Ce n'est qu'un service que les trois femmes rendent à Yvain après l'avoir trouvé dans la forêt. Elles l'aident à se guérir et lui ôtent "del cervel li trest si fors / la rage et la melencolie" (vv. 3000-01). Sans cette guérison, ce service des dames, Yvain aurait été incapable de s'échapper de la forêt, d'agir, de faire pénitence, et enfin, de pouvoir se venger de lui-même:

. . . il ne se poïst vengier
de lui qui joie s'a tolué.

(vv. 2796-97)

Yvain défend la même cause dans toutes les aventures qui suivent sa guérison; c'est la cause de

"celes qui d'aïe ont mestier" (v. 4812). La dame de Norison, la nièce de Gauvain, les trois cent prisonnières, la cadette déshéritée, et même Lunete--toutes ces femmes jouent le rôle de la victime. Ce sont des êtres faibles qui ont besoin de secours et c'est toujours Yvain qui réussit à les sauver. Pourtant, le rôle de la femme comme victime est assez compliqué. Ces victimes infortunées fournissent les occasions essentielles qui font augmenter la gloire et le renom d'Yvain, le Chevalier au lion. En fait, après avoir sauvé la nièce de Gauvain et les frères à elle, Yvain leur demande d'aller à Gauvain et de lui expliquer "comant il s'ert contenuz" (v. 4272). Ces épisodes fournissent à Yvain l'occasion de faire pénitence pour avoir manqué le délai. Donc, c'est grâce aux femmes "faibles" qu'Yvain peut faire pénitence.

L'aventure des femmes faibles qui est la plus importante est celle où Yvain sauve Lunete. C'est Lunete qui, comme l'avait fait Laudine, lui fixe un délai. Cette fois, cependant, Yvain ne manque pas le délai. Il arrive à la tour, combat les trois chevaliers, et sauve Lunete. Yvain démontre qu'il a évolué; il comprend la signification de la fidélité, et lui, il est fidèle à sa promesse.

Nous avons dit que la délivrance de Lunete est l'aventure la plus importante du Chevalier au Lion. Il est probable que Lunete elle-même est le personnage le plus remarquable du roman. C'est une:

. . . dameisele [qui] estoit si bien
de sa dame, que nule rien
a dire ne li redotast,
a qui que la chose montast,
qu'ele estoit sa mestre et sa garde.
(vv. 1593-97)

Les autres femmes décrivent Lunete comme une "si boene amie, / et tel consoil, et tele aïe, / qui a la cort por nos estoit!" (vv. 4357-59). Comme Chrétien nous le dit, Lunete est celle "dom il ne puet

estre que une, / de grant foi et de grant aïe" (vv. 2412-13).

En effet, Lunete sert de modèle de la fidélité qu'Yvain devra suivre. Elle lui explique:

S'or vos contenez a mon sens,
si con je vos lo contenir,
granz biens vos an porra venir.

.

et de mon consoil vos soveigne,
(vv. 1314-35)

A l'égard de l'amour, Yvain comprend ce qu'il doit faire; il explique:

Qui Amor en gré ne requialt
des que ele an tor li l'atret
felenie et traïson fet;
et je di, qui se vialt si l'oie,
que cil n'a droit en nule joie.
Mes por ce ne perdrai je mie,
toz jorz amerai m'anemie,
que je ne la doi pas haïr
se je ne voel Amor traïr.

(vv. 1448-56)

Yvain comprend sa responsabilité à l'égard de l'amour; en plus, il suit l'exemple de Lunete: "La dameisele par la main / en mainne mon seignor Yvain / la ou il iert molt chier tenuz" (vv. 1945-47). Lunete mène Yvain à la chambre de Laudine et ensuite lui conseille ce qu'il doit faire en présence de Laudine pour gagner son amour:

. . . En ça vos traiez,
chevaliers, ne peor n'aiez
de ma dame qu'el ne vos morde;
mes querez la pes et l'acorde,

et g'en proierai avec vos
que la mort Esclados de Ros,
qui fu ses sires, vos pardoint.
(vv. 1667-73)

Dans cette scène il est clair qu'Yvain suit son modèle, Lunete.

Malheureusement, après son mariage, Yvain ne continue pas à suivre l'exemple constant de la fidélité que lui présente Lunete. Comme Chrétien nous explique, Lunete "trop est sa leax amie" (v. 1750). Mais, comme le dit une demoiselle de Laudine, son intermédiaire, Yvain n'est qu'un "mançongier, le guileor, / le desleal, le tricheor, / qu'il l'a guilee et deceüe" (vv. 2721-23). Ce qu'elle dit est vrai; en manquant le délai fixé par Laudine, Yvain l'a trahie. Ce n'est qu'en respectant le délai que lui donne Lunete qu'Yvain se rétablit comme un vrai fidèle. L'importance du rôle que joue Lunete ici est capitale. Sans la deuxième occasion de respecter un délai que Lunete lui donne quand il s'agit du bûcher, Yvain n'aurait jamais prouvé sa fidélité et n'aurait jamais été digne de l'amour de Laudine. En sauvant Lunete, qui a été injustement accusée de la trahison de Laudine, de la mort, Yvain, un vrai traître, se rétablit comme un chevalier fidèle. Tout comme Lunete a joué le rôle de médiatrice entre Yvain et Laudine, Yvain agit comme médiateur entre Lunete l'accusée et sa dame Laudine; les deux femmes se réconcilient.

Lunete répète son rôle comme médiatrice encore une fois à la fin du roman. Après avoir respecté le délai de Lunete, Yvain est prêt à regagner l'amour de Laudine. C'est grâce à Lunete et à sa médiation entre Yvain et Laudine que les deux amants sont réunis. Comme elle l'avait fait auparavant, Lunete conseille à Laudine de demander un défenseur. Encore une fois, comme elle l'avait fait après la mort de son époux, Laudine suit les conseils de sa demoiselle et accepte Yvain, le Chevalier au lion, comme protecteur et mari.

Malgré la description de la femme que nous donne Chrétien de Troyes, nous voyons que la femme joue un rôle essentiel dans le Chevalier au Lion. Le personnage de Lunete présente le meilleur exemple de la puissance féminine. C'est elle qui sauve Yvain de la mort et qui, comme médiatrice, arrange le mariage entre Yvain et Laudine. Lunete est l'unique modèle de la fidélité que suit Yvain. Nous voyons donc que le rôle de la femme n'est pas passif. Ce n'est qu'à cause de la femme qu'Yvain évolue et réussit à devenir fidèle. Les femmes victimes fournissent à Yvain les occasions de prouver sa chevalerie, et de prouver sa fidélité. Toutes les femmes dans chacun de leurs rôles--victime, médiatrice, modèle de fidélité--sont nécessaires à l'évolution d'Yvain. Le Chevalier au lion est enfin digne de l'amour de sa femme Laudine.

En conclusion, nous voyons que dans le Chevalier au Lion Chrétien de Troyes nous a présenté des personnages féminins contre un arrière-plan de description péjorative. Les actions des femmes sont en contradiction avec cette présentation et mettent en relief la vraie signification du rôle féminin. Nous trouvons que la femme joue un rôle puissant, actif, et tout à fait essentiel à l'intrigue du Chevalier au Lion.

MARY DUGAN
THE UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹Chrétien de Troyes, Le Chevalier au Lion (Yvain), ed. Mario Roques (Paris: Libraire Honoré Champion, 1975), vv. 2918-19. Toutes les citations renvoient à cette édition.

Les Hérauts du bourg ont dit . . .

La Nécromancienne

Quand je ferme les yeux je vois tous ces gens morts
sans raison, sans péché, sans savoir pour quel tort
on les égorge par centaines de milliers
ils passent pour criminels ils meurent humiliés

ils sont pacifiques
leur mort est mystique
le massacre est calculé
la haine est mythique
le pouvoir en somme
peut se griser d'alibis
le carnage est son fort

Quand je ferme les yeux un clin d'oeil sur le monde
je trouve à redire à tous ces régimes
qui clament la relève mitraillette à la ronde
ils prêchent l'unité leurs actes me dépriment

le parti unique
regorge d'iniques
de grigous et de vandales
ils n'ont rien dans l'âme
que le cri d'alarme
d'aller semer le scandale
la graine cannibale

Quand je ferme les yeux je compte les secondes
et pense à mes amis là-bas dans l'autre monde
quand je ferme les yeux il m'arrive de pleurer
sur mon beau pays là-bas au coeur d'Afrique

ils étaient pacifiques
mes amis mes frères
la brave gent de bosseurs
explosant de leur épaisseur
sous les gros rouleaux compresseurs

à la mitrailleterie
on les fauchait raide

comme on fauche les jonquilles

la mort les a sauvés

Et toi vent qui souffles du côté de chez moi

raconte-moi donc ce que toi tu as vu

dissipe la frayeur dans le coeur de ma mère

et dis-lui que ça va bien ici outre-mer

(13 mai 1978)

Tueur à gages

Tueur à gages

gageons que tu n'es que coupable

mais ils ne le sont pas moins, tes agents de finance

qui pour être au pouvoir n'en sont pas moins sinistres

et bien pire que cela

j'entends toute la gamme des récidivistes

maîtres concertés du carnage millénaire

de Néron à nos jours

j'entends les arrivistes

peu amis des grévistes

qui s'arrogent le droit

à la totale immunité
tandis que leur main sanguinaire
et leur coeur plein de fiel
s'acharnent sur le peuple . . .

Il était une fois un aigre

I

Vous avez fait de mon Afrique
une femme en fausse couche
vous vous êtes assis
sur les cuisses de ma soeur
adieu célestes fauves
je ne suis point de ceux qui vous prieront tous bas
surtout je ne suis point de votre obscure engeance
et même par surcroît vos discours m'enquiennent
prêcher l'unité et semer le désarroi
dans ces roseaux dévots qui vous font la courbette
à chaque coup de vent à chaque éclair de balle
ainsi vous demeurez sans crainte du sursis
le stigmaté est trop vif dans ces coeurs orphelins
trop vif trop tendre encor

pour que d'ici vingt ans l'on puisse l'humecter
d'un simple "rendez-vous."

Vous peuplez mes cauchemars de vos piêtres joutes
je me sens poursuivi en rêve ou éveillé
chacune de mes routes est parsemée
d'épines et d'antiques lanières
n'arrêterez-vous donc vos ébats sanguinaires
que pour signer la trêve d'un combat solitaire?
A vaincre sans péril on triomphe sans gloire.

II

Le soleil des tropiques, soudain,
se mit à tousser d'un sourire entendu:
sonne déjà le glas pour les idis d'Afrique
ô Afrique, t'en as connu de ces hideux régimes
dont les tambours ne cessent, cacophoniques,
de saupoudrer d'instincts lugubres
les pousses de tes vertes campagnes.
Là-bas au coeur d'Afrique
un coucou grelottant
ballotté par la déprime d'alibis délétères
bat toujours sa coulpe en silence

en attendant que s'engloutisse, hagarde,
la feuille de bananier séchée
dans les aspergès despotiques:
j'entends ces régimes que changent de mains
et non point de masque
l'on n'ignore guère de quel fiel se chauffe
leur coeur comme leur panse
quand ils feignent de plaider la cause des opprimés
tout en vénérant le mater, supprimer, décapiter
à l'ordre du jour de leur plan quinquennal
voilà bientôt treize ans que ça dure
et leur cerveau siège, tranquille,
au sein des Nations Unies, complicité cosmique.
Dites-moi dites-moi
frères humains qui après nous vivez
est-ce vraiment sérieux ce que
ces tam-Bours ont dit?
Après les boers du sud, il y a les boers du centre
là-bas au coeur d'Afrique et personne n'en parle
puisque, la nuit venue, tous les chiens se
ressemblent.

Si jamais par simple crise des nerfs
il vous prenait soudain l'envie d'aller les voir
n'en restez pas baba s'ils offrent de vous apprendre
l'Internationale par coeur.

(26.4.1979)

Mémoires de Gahanga

Ils nous ont massacrés ces gens ésotériques
amis de turbulence escogriffes et troubles
ils ont ourdi sur nous des projets numériques
la chèvre sur son pieu s'étonnait de voir double

dans la nuit avancée bien assoupie la plèbe
soudain s'entend l'alarme du côté des éphèbes
on zigouille par-ci on viole par-là
salut chères victimes dont l'étranger parla

vous étiez quinte et cent dans votre quintessence
de vous ils n'ont pu faire qu'une île de décence
entourée d'ondes louches et de mamans caïmans
j'entends l'hyène geindre et pleurer saintement

et batte le tambour d'une époque meilleure
pour moi je n'en ai cure sceptique je demeure
mais puisque le temps de laver l'insigne opprobre
est encore loin d'ici militant reste sobre
demain t'as rendez-vous parole de ma lance
tiens-toi sur le qui-vive suis le cul de la chance

tuez cassez couvrez-vous de sang et d'opprobre
c'est bien digne d'un peuple au scrupule peu sobre
et moins digne pas vrai d'un peuple vraiment noble
ils vous amusent certes tous vos talents ignobles

du fond des nuits à l'envi ces conquistadors
tout pacifiquement se sont donc installés
guignant nos terres et femmes ils se sont emballés
pour nous mater réduire du haut des miradors

ils se gargarisaient d'oligarchie pimbêche
mais c'était pour camoufler leurs instincts sinistres
avoués prédateurs se posaient en ministres
tenant la dragée haute au peuple peu revêche

et toi frère de sang qui as pris le maquis
la liberté c'est ton gros lot c'est ton acquis
tiens-toi sur le qui-vive parole de ma lance
tiens-toi sur le qui-vive suis le cul de la chance.

(20.2.1978)

Agenda d'un despote

Je voudrais à mon peuple jeter la poudre aux yeux
afin qu'en ma personne il trouve le levain
tant attendu depuis que l'homme est loup de l'homme
finie la comédie de ces rois délétères

au crépuscule du rêve j'ornerai mes autels
de brebis au nez court car moi j'ai le bras long
des puits pétrolifères j'attiserai le feu
des lubies anarchiques au sein des catacombes

pour dissiper l'ennui de soleil tripolien
je m'en irai toiser les grues de Kampala
et je haranguerai sous le soleil de mai
mes phalanges à poil accrochant une larme

j'armerai mon carquois de foudre tac tac tac
faucheur la serpe ardente dodo bébé hamac
de ces mères hagardes je cueillerai les pleurs
comme des fruits amers qu'on jette après cueillette

non content d'étouffer le courroux ancestral
de ma voix caverneuse j'enjoindrai aux cafards
d'aller bouffer la lune à l'aube du printemps
enfin comme Néron mon digne aïeul mon frère

je lance ce défi à quiconque se nomme
eh bien qu'on me haïsse pourvu que l'on me craigne
au demeurant je ne saurais vraiment que faire
de tout ce brouhaha des quousque tandem.

METHODE-ALAIN BUTOYI
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

Wagner's Tristan und Isolde:
A Transformation of the Medieval Legend

Wagner probably learned of the legend of Tristan and Isolde while studying medieval literature in Dresden. He no doubt studied Gottfried von Strassburg's Tristan and may have been familiar with the earlier works of Thomas, Béroul, and Eilhart von Oberg. At least one of the French texts, the version of Thomas, does play a role, albeit perhaps an indirect one, in Wagner's opera, for Gottfried's text is based on that of this French predecessor.

Gottfried's version of the legend is a masterly account of a powerful story and must have impressed the young composer deeply, for Wagner chose Gottfried's romance as the basis of one of his greatest operas. Of course, Wagner's rendition of the legend differs from his predecessors' in that it is an opera, and consequently music plays an important part. But the difference between the works is a more important one. Wagner uses his music-drama as a showcase for a new philosophy which had for some time been taking form in his mind. This philosophy necessitated several important changes in the text. Wagner's drama, although based on Gottfried's text, is a completely new creation. The nineteenth-century opera does not always hold true to the medieval conception of the legend. One can only believe that this new creation would have been applauded by Wagner's medieval predecessors whose idea of originality was not necessarily to invent a new text, but rather to take a pre-existing text and make something new and, if possible, something superior. The purpose of this study is to analyze those elements in the opera which make Tristan und Isolde a truly original creation.

Gottfried's Tristan (c. 1210) was written in short, rhyming couplets. In his prologue he explains

that he chose Thomas of Britain as his source. Although the other versions of the legend were both "good and well done," they did not write "according to the authentic version as told by Thomas of Britain, who was a master-romancer and had read the lives of all those princes in books of the Britons and made them known to us."¹ The names of Gottfried and Thomas are often linked. Not only does Gottfried name Thomas as his source but, curiously enough, Gottfried finished only about the first five-sixths of his story, and the only remaining fragments of Thomas' version supply the last sixth. Thomas' Tristan is dated circa 1170.² It differs from the other early versions, Béroul (c. 1190) and Eilhart von Oberg (end of the twelfth century), by its "courtly" style, which was perhaps influenced by Eleanor of Aquitaine.³ The emphasis in Thomas' work is on a psychological analysis of the main characters. The motives which engender an action often seem more important than the action itself. Whereas Béroul and Eilhart describe a love potion that loses its effectiveness after a few years, Thomas creates a potion whose effects are eternal. For the most part, Gottfried follows Thomas' model faithfully, and the remarks made about Gottfried's version in this study also pertain to Thomas' French version. There are, however, some subtle changes. Gottfried seems more understated than his French model. He rarely condemns an action, and there is perhaps less emphasis on psychological analysis. He occasionally alters the facts of the story. King Mark takes the love potion also in Thomas' version, but not in Gottfried's.

In the introduction to his English translation of Gottfried's Tristan, A. T. Hatto maintains that Gottfried was clearly influenced by twelfth-century mysticism, especially by St. Bernard of Clairvaux (p. 17). Some of Gottfried's passages seem directly inspired by biblical texts: "We can only garner what has been put into the ground, and accept what the seed bears us. We must mow and reap as we have sown"

(p. 202). Certainly the liturgical inspiration is clear in passages such as the following from the end of the prologue: "Their life, their death are our bread. Thus lives their life, thus lives their death. Thus they live still and yet are dead, and their death is the bread of the living" (p. 44). Such mystical passages may have attracted Wagner who was, as we shall see, studying the writings of a quasi-mystical philosopher at the time.

The role that music plays in the story must also have pleased the composer. Tristan is an excellent musician. His skill on stringed instruments enabled him to pose as a court minstrel and eventually to approach Isolde. Music literally brought the two future lovers together.

In the interest of dramatic simplicity, Wagner had to condense the plot. The action of the opera is very simple and is reduced to three main dramatic situations corresponding to the three acts of the opera. The battles and adventures that take up the first part of Gottfried's romance and establish Tristan's reputation as a knight are reduced to a few lines in the first act of the opera. Kurvenal jeers at Brangaena in Act I, scene ii, for example, telling of Tristan's victory over Morold. Gottfried's vivid accounts of hunting scenes are practically eliminated from the text of the opera and are merely alluded to musically with hunting-horn sounds in the second act. Wagner reduces the group of conspirators against Tristan to one person, Melot, and completely does away with the second Isolde, Isolde of the White Hands. This second Isolde plays a very important role in the medieval versions of the legend. Her jealousy finally kills Tristan when she lies about the color of the sail, thus dashing the hero's hopes. Many critics consider Tristan's "sin" in betraying his true love by promising to marry Isolde of the White Hands as the direct cause of his death. But by limiting the number of characters, Wagner is able to rivet the spectator's attention on the tragic couple and thus intensify the drama.

Frequent mention is made in Gottfried's Tristan of the power and the effect of the lovers' glance. When Tristan and Isolde are together in the Cave of Lovers, they have no need of food: "They looked at one another and nourished themselves with that!" (p. 262). In his opera, Wagner retains the importance of the glance. We find that Isolde did not kill Tristan after discovering that he was her brother's murderer because of the way he looked at her: "I came to him / Full well I wished to slay him, / for Morold's death to pay him. / But from his sick bed / he looked up / not at the sword, / not at my arm-- / his eyes on mine were fastened, / and his feebleness / softened my heart."⁴ This passage is accompanied by a theme that has already played an important part in the prelude and which is identified by most critics as the "Glance" or "Look" motive:



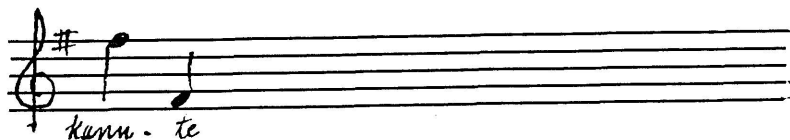
This motive is repeated when the lovers have drunk the potion and gaze at each other and at other key points in the drama. Wagner's explanation of why Isolde spared Tristan differs from Gottfried's. In the medieval romance, Isolde does not kill Tristan because of the entreaties of her mother or because "sweet womanhood intervened" (p. 176). She is simply incapable of committing murder.

Wagner occasionally transforms Gottfried's play on words into music. In Gottfried's version, Isolde and her mother indulge in a medieval "name game":

"Mother," said the daughter, "listen to the

astonishing way in which I discovered that his name was Tristan! When I had solved the mystery of the sword, I turned my attention to the names, 'Tantris' and 'Tristan.' As I passed them over my tongue, it struck me that they had something in common. I then examined them closely and found that the letters needed for either were exactly the same. For, whichever way I read it, it contained only 'Tantris' or 'Tristan,' and both were comprised in either. Now, Mother, divide this name Tantris into a 'tan' and a 'tris,' and say the 'tris' before the 'tan,' and you will say 'Tristan.' Say the 'tan' before the 'tris,' and you will say 'Tantris' again."⁵

In Wagner's opera the composer stresses the contrast between "Tristan" and "Tantris" by the use of rhyme, alliteration, modulation, and tone color:



Wagner divides the passage into two equal but contrasting parts separated by a quarter rest. "Tantris" corresponds to "Tristan" by alliteration and by the accented half note on the first syllable.

"Nannte" contrasts with "erkannte," what he "called" himself versus what she "recognized" him to be, and both words are accented by their rhyme and their position before a rest. The first part of the passage is in the key of A flat major and the second part modulates suddenly to A major. The interval of an augmented fifth between "als" and "Tris-" accentuates the surprise of the discovery. The rising perfect fifth of "Tan-tris," suggesting the intonation of a question, is answered by a descending perfect fifth on "Tris-tan." As the syllables are reversed so is the interval.

Such literal tone painting is rare in the second and third acts. Both Gottfried and Wagner show a great change after the drinking of the love potion. In Gottfried's version, the gentle Isolde is willing to sacrifice Brangaena's virginity to hide her own guilt. Later on she actually commands two of her squires to kill the innocent Brangaena, a task they are unable to perform. After the potion, Isold's reason and her sense of justice are overshadowed by her all-consuming passion. Wagner underlines this change by emphasizing the music in the last two acts. In the first act the music had served to highlight the text. This is consistent with Wagner's essay on the synthesis of the arts published in 1851, Opera und Drama, where he preaches a complete union of word and tone. The music and text would be fused to form an indivisible unit he called "die Versmelodie" ("melodic verse").⁶ The melodic line is dependent on the words to which it is united; the music then helps to extend the emotional content of the words into the more expressive sphere of music. This is the central exposition of Wagner's "Gesamtkunstwerk." The text is enhanced by the music, but the words of the drama are still prominent. We are still in a rational, conceptual world. With the drinking of the love potion we enter a new world, a world dominated by music. The voice is often lost under the weight of the orchestra. Wagner sometimes extends vowel sounds to such an extent that the concept is lost. The emotion, the passion is all important.

comfort Isolde in her sadness, she pushes him away. And when Tristan innocently asks if he is offending her, she answers, "You are--because I hate you!" (p. 193). There is no love until after the potion has been mistakenly drunk.

In Wagner's version, Isolde reveals that her supposed hatred is in fact love. The music keeps making this point as Isolde tells Brangaena how she and Tristan met, how she spared his life and how he asked for her hand in marriage--for his king, not for himself. Isolde sighs, "And I must near him / loveless ever languish! / How can I support such anguish?" (Act I, scene iii), only to be misunderstood by Brangaena. Isolde, knowing that she can never find happiness in this world, decides to drink the death potion and to revenge herself of Tristan's rejection by having him drink of it also. Tristan also expresses a death wish and gladly downs the potion: "Endless trouble's / only truce! / Oblivion's kindly draught, / with rapture thou art quaff'd!" (Act I, scene vi). Having drunk what they believe to be a death potion, they are free to confess their love: Isolde free of her shame and Tristan free of his duty to King Mark. Rather than causing their love, the love potion in Wagner's opera simply permits the lovers to voice their love.

The lovers are both seeking release through death, which coincides with Schopenhauer's position of total renunciation. Wagner explains his understanding of Schopenhauer's position in Mein Leben:

. . . the extinction of the Will to Life, absolute renunciation, was put forward as our only real and final redemption from the bonds . . . of our individual limitation in understanding and dealing with the world.⁸

Wagner was familiar with Book I of Schopenhauer's The World as Will and Idea, where the philosopher interprets and enlarges upon Kant's doctrine of the mere ideality of this world of space and time. Schopen-

hauer's philosophy deepened Wagner's feeling that the outer world is a tragic illusion. Gottfried's Tristan is filled with objects that play an important part in the story: rings, sails, statues, etc. Material objects have little importance in Wagner's drama. The lovers seek to escape the physical world, and death is the only lasting release.

Death is also an important theme in the medieval legend. Tristan is usually cited as the prime example of "amour-passion," a love dominated by the ideas of fate and of death. Moshé Lazar explains the concept:

Le destin les a mis face à face et rien ne peut les séparer désormais; même dans la mort ils se trouvent réunis dans une même tombe. . . . Cet amour est le seul vrai et pur, mais il conduit inévitablement les amants à leur mort. C'est un amour tragique.⁹

In some of the medieval versions, trees sprout from the graves of the lovers and enlase their branches. In Eilhart von Oberg's version, a vine entwines a rose bush. Thus in these medieval tales the authors indicate that physical love has been purified into the spiritual by death. In Gottfried's Tristan, there is no such implication of a spiritual transformation, but the death theme is introduced very early. Brangaena tells the lovers, "that flask and the draught it contained will be the death of you both!" But her prophecy does not worry Tristan and he answers: "Whether it be life or death, it has poisoned me most sweetly! I have no idea what the other will be like, but this death suits me well! If my adorable Isolde were to go on being the death of me in this fashion, I would woo death everlasting" (p. 127). This light-hearted reply is turned into a desperate desire in Wagner's operas. In Thomas' version, Gottfried's model, one has the impression that, had Isolde arrived earlier, the lovers would have resumed their life together. Tristan awaits Isolde's coming that she

might heal him and that they might live together. In Wagner's opera, Tristan awaits Isolde that they might die together.

The lovers engage in a Schopenhauerian dialogue in the love duet of the second act. The idea of love is inexorably tied to the idea of death. They embrace and cry out, "From the world / oh set us free!" and later, "O might we then / together die." They express a desire to lose themselves in the infinite (Schopenhauer's universal will): . . . in realms of space unmeasured, / vision blest and treasured! / Thou Isolde, / Tristan I; / no more Tristan, / no more Isolde." The lovers wish for union in "endless Night."

The "night and day," "dark and light" symbolism is important throughout the opera. The day seems to represent the world and worldly reality; the night, death or an escape from worldly reality. The light of day is the lover's enemy. It is interesting to note that, in contrast with the heroine of the opera, Gottfried's Isolde is associated with the light of day: " . . . See how the new Sun following on its Dawn, Isolde after Isolde, shines across from Dublin into every heart!"¹⁰ In the opera, Tristan and Isolde can meet only at night. The lovers must remain separated until the light of Brangaena's torch is extinguished. When the lovers are discovered in the garden, Tristan turns to Isolde and asks: "Where Tristan now is going, / wilt thou, Isolda follow? / The land that Tristan means / of sunlight has no gleams" (Act II, scene iii). With Isolde's promise to follow, Tristan drops his guard and, inviting death, is mortally wounded. The symbolism continues in the third act. Tristan regains consciousness and tells Kurvenal that he has been in the endless realm of "earthly night." But he cannot find peace because "accursed day" still shines on Isolde. The lovers will never find rest until they both find the peace of eternal night and are united in death. Gottfried's ending, where Tristan, betrayed by his wife, dies of despair before Isolde arrives, was rejected by Wagner. The lovers



must die in each other's arms. Isolde must keep her promise and follow Tristan to the land where "sunlight has no gleams." When Isolde arrives, Tristan rips off his bandages, once again attempting suicide, this time successfully. Isolde follows him after assuring the audience that Tristan lives again "calmly happy," having at last found release.

Wagner allows the lovers very little time together and never permits total union until the final union in death. In Gottfried's version Tristan and Isolde consummate their love immediately after having drunk the love potion. In a later episode they do so eight times in as many days, and Gottfried insists that this pair of lovers "did not play the prude" (p. 204). He supplies them with a honeymoon in the Cave of Lovers, a veritable earthly paradise: "Man was there with Woman, Woman there with Man. What else should they be needing? They had what they were meant to have, they had reached the goal of their desire" (p. 262). Each delighted in the company of the other, their senses full to overflowing.

The music of the opera is intensely sensual. Eric Bentley goes so far as to say that in its symbolism the opera is "one long representation of the sex act."¹¹ But the lovers are never allowed to consummate their love. There are three moments of highest passion depicted in the orchestra, but each time the lovers are foiled. They have only a few minutes together to confess their love after drinking the love potion before they land in Cornwall. The sailors interrupt their bliss by announcing the world of reality and ending their dream: "Hail to King Mark! / Cornwall, hail!" The music of the love duet in the second act modulates to an ever higher key as the passion of the lovers rises. But Brangaena interrupts them twice with her eerie and significant warning, "Have a care! / Have a care! / Night yields to daylight's glare." The lovers continue their song but are finally interrupted by the sudden entrance of Kurvenal, King Mark, and the traitor Melot, announced in the orchestra by a tremendous dissonance. The third time a sexual climax

seems to be depicted by the orchestra is in the final scene when Isolde sings the famous "Liebestod." Isolde ends the opera alone, for Tristan has already died in the previous scene. Both Gottfried and Wagner depict society and the official marriage of Isolde and King Mark as an obstacle to Tristan's and Isolde's true love. In the opera, as in most medieval romances and in most troubadour poetry, the lovers find love outside of marriage. Yet Wagner seems to suggest not only that love and marriage are incompatible, but that love and any sort of tangible or temporal satisfaction are incompatible. In Schopenhauer's The World as Will and Idea we read:

All satisfaction, or what is commonly called happiness, is always really and essentially only negative, and never positive. It is not an original gratification coming to us of itself, but must always be the satisfaction of a wish. The wish, i.e., some want, is the condition which precedes every pleasure. But with the satisfaction the wish and therefore the pleasure cease.¹²

The lovers realize that the only true, lasting satisfaction is in death.

The two lovers' yearning for death and their dissatisfaction and uneasiness in this world are expressed eloquently in the music. The music modulates unceasingly from bar to bar, all but abolishing any sense of tonal center. In the first part of the opera none of the dominant seventh chords is resolved. In the highly chromatic atmosphere that Wagner creates, the dominant seventh chord seems relatively stable. The theorist Victor Zuckerkandall comments on this harmonic revolution:

. . . the dominant seventh chord suddenly appears, no longer as pointing toward the goal, but as the goal itself! The same chord with which we have been positively

forced, by countless repetitions of experience, to associate a particular state, that of concentrated tension immediately before the attainment of the goal, now expresses the opposite state, the comparative relaxation of attaining a goal.¹³

Deceptive cadences join short sequences into a continuous whole. Wagner increases the tension over long periods of time, denying the listener the resolution. The listener finds release only when the lovers die. The B major chord at the end of the "Liebestod," awaited since the love duet of the second act, floats upward into infinity, and the listener can exhale at last after inhaling continually for forty-five minutes.

Wagner sets the tone of the drama with the music. The character of the music reveals the intent of the spoken word, and the listener is immediately aware if the speaker is sincere, sarcastic, or lying. The orchestra is constantly commenting upon the action and the music adds its power to the dialogue. Thomas Mann speaks of the "Leitmotiv" as a "magical formula, casting meaning on what had come before as well as on what was to follow."¹⁴ The music frequently recalls a situation earlier in the opera which makes the present situation more dramatic. In the third act, for instance, when Isolde is coming to Tristan, the orchestra plays a version of the theme used when Isolde impatiently awaited Tristan in the second act. Although Wagner's libretto is not great poetry, the combination of music and drama produces a powerful effect. In Nietzsche contre Wagner, Nietzsche describes the opera's effect on him: "One walks into the sea, gradually loses one's secure footing, and finally surrenders oneself to the elements without reservation: one must swim."¹⁵ Nietzsche saw Wagner as a mass seducer and warned against the decadence of his music. Denis de Rougemont in his Passion and Society describes the second act of the opera as a "disturbing and vampire-like crescendo."¹⁶ Wagner's Tristan has indeed "bitten" many a listener, and the

opera's supporters are among the world's most enthusiastic.¹⁷ Wagner combined a powerful medieval legend and a talent for music and drama to create a magnificent new work of art which is at the same time personal in its uniqueness and universal in its application.

FRED TONER
THE UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Gottfried von Strassburg, Tristan, trans. and intro. A. T. Hatto (Baltimore: Penguin, 1960), p. 43. All subsequent references to Gottfried's Tristan are from this edition.

² See Jean Charles Payen, ed., Tristan et Yseut (Paris: Garnier Frères, 1974), who dates the Tristan of Thomas as "1170 environ" (p. viii).

³ Regarding the dating of the Béroul text, Payen refers to the allusion it makes to the epidemic at Saint-Jean d'Acre in 1191. This passage is often cited for the dating of the version of Béroul, and Payen asks whether it should be considered an interpolation (p. viii). This would explain his hesitant suggestion of the date of the Béroul text as "avant 1170?" (p. i).

⁴ Libretto for Richard Wagner's Tristan und Isolde, synopsis by Lionel Mapelson (New York: Fred Rullman, Inc., n.d.). All quotes from the opera refer to this edition.

⁵ Gottfried, p. 181. This adventure may seem

naive to the modern reader. Ernest Newman, in The Wagner Operas (New York: Alfred A Knopf, 1949), maintains that this passage is "very much as if a modern novelist were to ask us to believe that Mr. Winston Churchill managed to maintain himself for some weeks in the Cabinet councils of the Nazi party by calling himself Chinston Wurchill" (p. 176n).

⁶ See Jack M. Stein's chapter "Opera and Drama" in his fine book, Richard Wagner and the Synthesis of the Arts (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973), pp. 69-79.

⁷ Stein, p. 145.

⁸ Quoted by Joseph A. Campbell in The Masks of God: Creative Mythology (New York: Penguin, 1978), p. 76.

⁹ Moshé Lazar, "Amor mundi et amor Dei," Chimères (Hiver 1970), 10.

¹⁰ Gottfried, p. 150. Jessie L. Weston, in her Legends of the Wagner Operas (London: David Nutt, 1900), suggests that in the original nature myth on which the legend of Tristan is based, Isolde probably represented the day, and Isolde of the White Hands the night (p. 322).

¹¹ Eric Bentley, The Playwright as Thinker (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1967), p. 88.

¹² Arthur Schopenhauer, The World as Will and Idea, trans. R. B. Haldane and J. Kemp (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1883), Bk. IV, section 58.

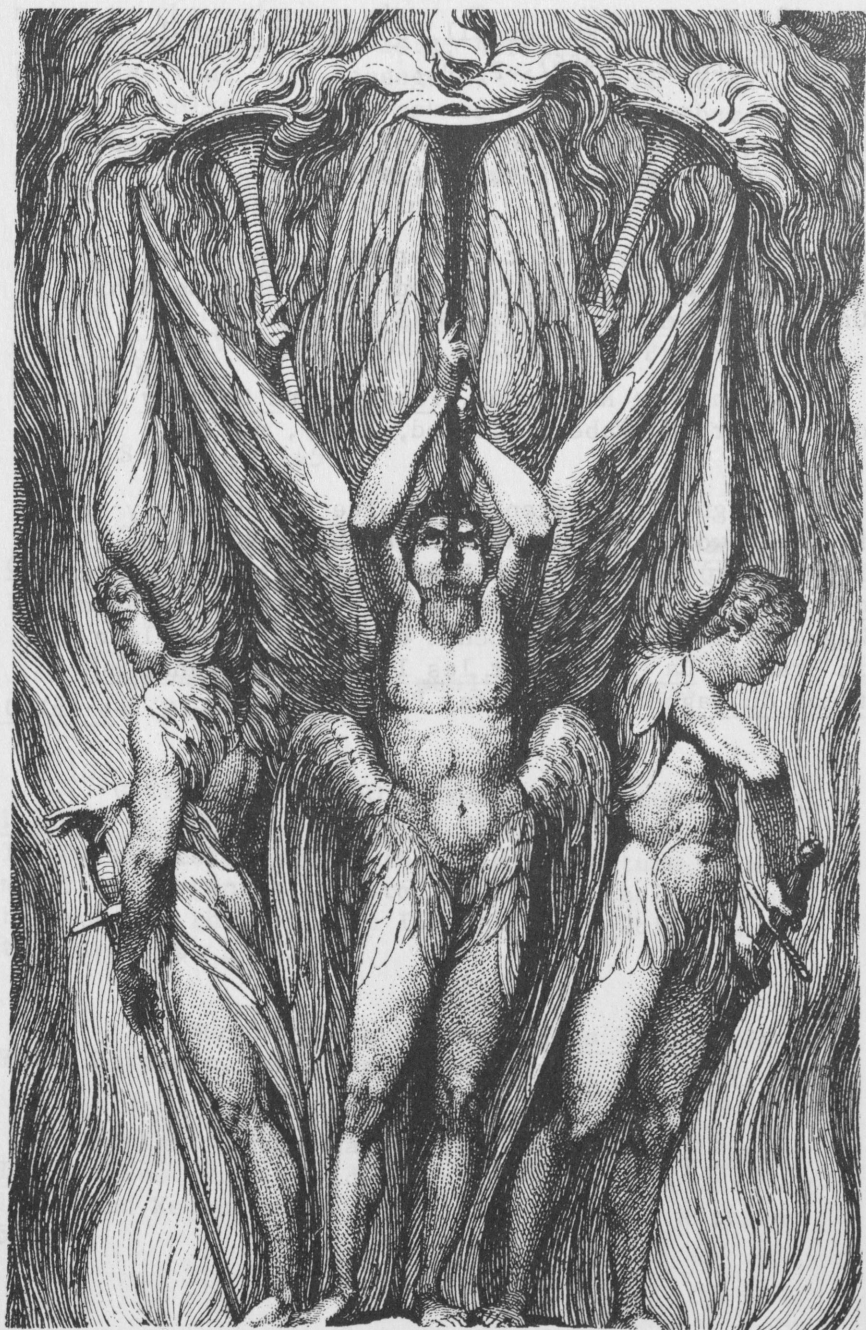
13 Victor Zuckerkandall, Sound and Symbol (New York: Pantheon, 1956), p. 51.

14 Quoted by Roland Jackson in "Leitmotif and Form," The Music Review, 36 (1975), 45.

15 Quoted by Elliot Zucherman in The First Hundred Years of Wagner's Tristan (New York: Columbia University Press, 1964), p. 75.

16 Denis de Rougemont, Passion and Society (London: Faber and Faber, Limited, 1956), p. 25.

17 Wagner's Tristan und Isolde has directly influenced works by such greats as D. H. Lawrence (The Trespasser) and Gabriele D'Annunzio (Trionfo della morte). See Léon Guichard's lengthy volume tracing Wagner's immediate influence on the artistic life in France, La Musique et les lettres en France au temps du Wagnerisme (Paris: PUF, 1963).



La Valse à la Vaubyessard:
Mouvement temporel chez Flaubert

Un des meilleurs passages pour illustrer l'art de Flaubert est la scène du bal dans Madame Bovary. Le style du romancier nous donne l'impression de mouvement, de vitesse à travers les sensations d'Emma pendant la valse. Il atteint ce but par son emploi de ponctuation et de rythme, par son choix de vocabulaire, et surtout par les temps des verbes. En nous faisant ressentir l'expérience du personnage, Flaubert nous donne un aperçu du caractère d'Emma, de ce qui l'attire, la fascine, et la séduit.

Ennuyée dans son mariage avec le bourgeois Charles, Emma rêve constamment à un monde passionnant et romanesque. Lorsque les Bovary sont invités à la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers, Emma vit brièvement dans le monde de ses rêveries. Dans le chapitre VIII, il s'agit de ce grand dîner et bal chez le marquis, vu à travers le personnage d'Emma; et dans ce paragraphe en particulier, elle valse avec le Vicomte:

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient; tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'éraflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où,

haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.¹

On voit tout de suite que le paragraphe se coupe en trois parties grâce au choix des verbes. La première phrase, au passé simple, sert d'introduction: "Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite." C'est une observation simple, que n'importe quel spectateur pourrait faire. Dans cette phrase simple, équilibrée, pas compliquée, le narrateur décrit ce qui va suivre.

Dans la deuxième partie du passage, Flaubert change de temps, se servant de l'imparfait pour donner l'impression de mouvement continu, indéfini. Ce n'est plus une observation objective, mais ce sont les sensations subjectives d'Emma en valsant. Par contraste avec la première phrase, de longueur moyenne, équilibrée, avec une seule virgule, les deux phrases suivantes deviennent de plus en plus frénétiques. Elles sont longues, coupées souvent d'une façon irrégulière par des virgules, des deux-points, et des point-virgules. Quoique cela donne bien sûr une impression d'irrégularité, on continue à sentir subtilement le rythme de la valse qui accélère. Les mots se suivent très vite, comme Emma voit passer les objets devant ses yeux:

". . . les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, . . ." De la même façon, Flaubert nous donne des bribes presque impressionnistes non seulement de ces objets visuels mais aussi des sensations physiques: ". . . la robe d'Emma, par le bas, s'éraflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui; une torpeur la prenait, . . ." Le style même donne la sensation de vertige, de manque d'équilibre, de "torpeur" que

ressent Emma et qui faillit la faire tomber.

Non seulement le style, mais le choix de vocabulaire est important ici. Les objets que voit passer Emma, les lampes, le parquet, les lambris, les meubles: ce sont les choses élégantes du château par lesquelles elle est si impressionnée et éblouie. Il est intéressant de remarquer qu'elle ne voit pas les autres danseurs qui sans doute l'entourent. Et puis, ce sont les petites suggestions sexuelles, excitantes qu'elle remarque du Vicomte: la robe et le pantalon, les jambes entrées l'une dans l'autre, l'échange de regards. Tout ce vocabulaire ajoute à l'impression de transport, de mouvement, et de l'excitation du moment.

La phrase se termine très brusquement avec "elle s'arrêta," de nouveau au passé simple. C'est comme si la phrase est interrompue au même instant où la valse s'interrompt. Ce passage à l'imparfait, qui illustre l'accélération introduite par la première phrase au passé simple, se termine aussi par un retour au passé simple. Avec ce brusque "elle s'arrêta," on est arrivé à l'apogée de la valse et de la frénésie, et cette apogée se peint dans la phrase suivante: "Ils repartirent; et d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine." La phrase elle-même, avec cette abondance de virgules, se lit "d'un mouvement plus rapide," et se décrit elle-même par le mot "haletante." Vers la fin de cette phrase commence un ralentissement qui reflète l'accélération d'avant l'apogée. Le rythme devient de moins en moins frénétique, avec des coupures de moins en moins fréquentes et des phrases de plus en plus longues et fluides. On trouve encore le passé simple qui indique des actions plus définis. Cela finit par "elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux," une phrase encore une fois équilibrée et d'un point de vue assez objectif.

C'est-à-dire qu'un spectateur pourrait observer les actions décrites; comme dans la première phrase du passage, il ne s'agit plus exclusivement des sensations d'Emma. Comme au début, cette objectivité s'exprime au passé simple. Flaubert a donc nettement terminé le passage d'une manière qui est le reflet du début, non seulement dans le temps des verbes mais aussi par le style et le rythme des phrases.

Finalement, Flaubert choisit très soigneusement le vocabulaire et les sons pour créer l'image de mouvement, d'accélération et de ralentissement. Dans le passage, on a la sensation de tourner avec les valseurs, et Flaubert emploie une forme du mot "tourner" trois fois dans le paragraphe. Au début, dans la phrase où commence l'accélération, il joue sur les sons du mot, surtout de la ronde voyelle /u/: "Ils tournaient: tout tournait autour d'eux, . . ." Et à la fin, quand la valse (et le rythme du passage) est en train de ralentir, il répète ce motif de son: "Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, . . ." Enfin, tout le passage est une reprise de l'idée de tourner, un motif qui se répète tout au long du roman.

Flaubert emploie donc tous les éléments possibles dans ce passage pour créer l'effet voulu. Le rythme des phrases, les temps des verbes, et le choix de mots, bref, le style même, illustrent ce que dit la première phrase du paragraphe: "Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite." Vers la fin du paragraphe, on renverse le procès pour faire ralentir le passage, comme les danseurs se ralentissent. Flaubert emporte en effet son lecteur comme le Vicomte emporte Emma.

ERICA HILL
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹ Gustave Flaubert, Madame Bovary (Paris: Garnier-Flammarion, 1979), pp. 86-87.

A Journal of French and Italian Literature
THE UNIVERSITY OF KANSAS

chimères

Chimères, published twice annually, welcomes the submission of manuscripts dealing with an aspect of French or Italian literature. The journal is intended primarily as a forum of expression for non-tenured Ph.D's and advanced graduate students, but all papers will be considered.

Manuscripts may be submitted in English, French, or Italian.

Annual subscription rates: individuals, \$4; libraries and institutions, \$10. Single copies, \$3.

Please direct all manuscripts, subscriptions, and correspondence to the following address:

Editor
Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS

Le comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1981-82, en particulier Mesdames et Messieurs:

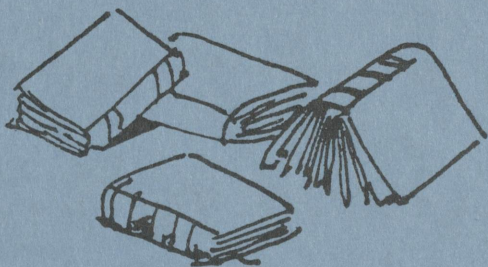
AMIS FONDATEURS

JOHN T. BOOKER
METHODE-ALAIN BUTOYI
BARBARA M. CRAIG
MATTIE CRUMRINE
MARY et
 J. THEODORE JOHNSON, JR.
BETTINA KNAPP
JANICE KOZMA-SOUTHALL
NORRIS J. LACY
MURLE MORDY, JR.
ROSEANN et HANS RUNTE
PATRICIA VAN SICKEL
CHANTAL et RAYMOND E. WHELAN
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS

JEAN-PIERRE BOON
DAVID A. DINNEEN
UNE BIENFAITRICE
 ANONYME

Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of The University of Kansas



Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

*Texts by Serge Doubrovsky, Michael Finn, Enid Marantz,
Jean Milly, Marcel Muller, Michel Raimond, Jean Ricardou,
Joan Rosasco, Stéphane Sarkany & Emily Zants*

These essays by ten distinguished critics explore in the work of Marcel Proust the function if not to say the nature of the text in constant transformation. They analyse the phenomenon of *intertextuality*: the work as the "absorption and transformation of a multiplicity of other texts" (Kristeva), as well as the interaction of the text with itself, the reverberation between theme and organization, object and *écriture*, physical landscape and moral-psychic landscape. The Proustian text spills over, effects transmutation at the heart of writing and through writing. More than any other writing, that of Proust lends itself to this *débordement* and metamorphosis, such that it becomes the model of a *texte producteur*.

U.S., \$7.95

Send check or money order to
Proust Essays, c/o J. Erickson,
1545 University Drive,
Lawrence, Kansas 66044.



University of Guelph

ISBN 0-88955-000-X