



W. E. L. E. Y.

## CHIMÈRES

No. 2

HIVER

1968

## EDITEURS:

Michel Coclet  
Lloyd Free

## CONSEILLER UNIVERSITAIRE:

M. le professeur  
Kenneth White

## EQUIPE:

Isabelle Armitage  
Leona Bailey  
Muriel Boland  
Lucie Bryant  
Eloise Caspall  
Monique Darzens  
Claire Dehon  
Marielle deVelder  
Lenita Locey  
Michael Locey  
L. Murle Mordy  
Hervé Pensec  
Walter Robson

## DESSIN DE LA COUVERTURE:

Michael Locey

Revue publiée par les étudiants gradués du Département de Français à l'université du Kansas et subventionnée par le chapitre Eta de la société honoraire française Pi Delta Phi.



Table des Matières

- John Cosmus DiPierro . . . . . Dignité, Gloire à Marie
- Claire Dehon . . . . . Le Monde Flamand dans Fastes d'Enfer  
de Michel de Ghelderode
- John Cosmus DiPierro . . . . . Relativité de la Vérité Chez  
Pirandello et Anouilh: la  
Signora Ponza et Ludovic
- Leona Bailey . . . . . Étude de la Structure Dramatique d'En  
Attendant Godot de Samuel Beckett
- L. Murle Mordy . . . . . Quelques Images Visuelles et Sonores dans  
La Nuit (Cauchemar): Conte Fantastique  
de Maupassant
- W. W. Robson III . . . . . L'Eucharistie Infernale dans Fastes  
d'Enfer
- Michel Coclet . . . . . La Geste de Toto



DIGNITÉ  
GLOIRE À MARIE

Le reptile caché  
au regard muet  
saute abruptement  
avide de chair vivante.

Ironie, ironie inexplicable  
le venin paralysant  
se fend et se dissipe  
dans le fleuve de vie.

Palpitation d'un coeur convulsif plein de force  
qui dérouté l'ardeur de l'agresseur tortillant,  
avec dignité, muette et magnifique.  
tu te résignes à la mort

Inoubliable résistance atteignant le sommet  
Orgueil dans cette mort,  
mort dans la vaillance  
rendez-vous fatal et narré.

John Cosmos DiPierro

LE MONDE FLAMAND DANS FASTES D'ENFER  
DE MICHEL DE GHELDERODE

Michel de Ghelderode est un auteur dramatique belge, d'origine flamande. Son théâtre est imprégné par le monde flamand, surtout par celui du Moyen Age et du seizième siècle.

Une pièce comme les "Fastes d'Enfer" est pleine de références au paysage flamand, à la ville, à la société, aux fléaux qui se sont abattus sur les villes, aux rites de la société et aux visions de ses artistes.

La Flandre est une contrée plate, couverte de marécages.<sup>1</sup> C'est le pays de la mer, du sable et Jan in Eremo, la figure principale des "Fastes" est "fils de la mer et du sable."<sup>2</sup> Une épaisse brume maritime couvre souvent le pays, elle donne alors un aspect fantômatique au paysage.<sup>3</sup> Quand la tempête fait rage, il arrive que la mer envahisse les terres.<sup>4</sup> Le ciel est alors ténébreux, sinistre, des éclairs d'un blanc spectral en déchirent l'obscurité.<sup>5</sup> En été, à l'intérieur des terres, l'eau stagnante des nombreux marécages exhale d'abominables odeurs<sup>6</sup> et "l'air est lourd, vibrant de moustiques."<sup>7</sup>

Jan in Eremo, nous dit-on, a été éduqué à l'abbaye des Dunes.<sup>8</sup> L'abbaye des Dunes se trouve à Coxyde, actuellement plage de villégiature. L'abbaye a été exhumée des sables, il y a quelques années. De sa splendeur passée, il ne reste que la base des murs en brique. Cette abbaye a été très riche et puissante, ses possessions s'étendaient le long de la mer et assez loin dans les terres. Sa richesse provenait de ses pêcheries et de nombreuses fermes<sup>9</sup> dont il existe encore, disséminées en Flandre, d'énormes granges.

Dans "Fastes d'Enfer," on trouve des allusions à la ville flamande. Le Vieux Bourg<sup>10</sup> est la partie de la ville construite pendant le Moyen Age. Aux quinzième et seizième siècles, beaucoup de villes se sont agrandies grâce à la paix du régime bourguignon et au développement du commerce. Ces agrandissements se sont effectués hors des murs de la ville

et ils en ont épousé les contours extérieurs.

Les tours des églises dominent la ville flamande.<sup>11</sup> Ce sont d'énormes tours carrées qui ont servi de vigie, de phare. Les cloches annonçaient les événements,<sup>12</sup> donnaient l'heure, dirigeaient les bateaux. Avant d'être placées, elles étaient solennellement baptisées, avaient parrain et marraine: "Klank, celle de Sainte-Walburge! Son nom est Maria ..."<sup>13</sup>

L'autre bâtiment d'importance dans la ville flamande était la halle. Les halles sont des marchés couverts et généralement de très beaux édifices comme celles d'Ypres, celles de Louvain.<sup>14</sup>

La ville flamande est administrée par un bourgmestre. Aux quinzième et seizième siècles, c'était un riche bourgeois qui jouissait de beaucoup d'autorité.<sup>15</sup> Dans sa tâche, il était aidé par des échevins, bourgeois eux aussi, car seule la bourgeoisie était représentée.<sup>16</sup>

Chaque métier était organisé et avait à sa tête un doyen.<sup>17</sup> Les corporations des bouchers et des foulons étaient très importantes car elles représentaient les deux "industries" principales.<sup>18</sup>

Les villes pour se défendre avaient des milices formées de mercenaires.<sup>19</sup> Les corporations avaient elles aussi leurs armées.<sup>20</sup> Les villes flamandes ont très mal supporté les diverses dominations étrangères et leur histoire est pleine de révoltes contre l'envahisseur.<sup>21</sup>

A côté de la population bourgeoise vivait un prolétariat souvent sans travail qui était attiré par le luxe de la ville. Le peuple mangeait rarement à sa faim, les guerres, les razzias ont plus d'une fois créé de terribles famines: "On dressait à la halle des autels portant de croulants holocaustes de viandes pourpres, on suspendait des boeufs énormes, des troupeaux ...Ho! Krakenbus, je



voyais ça, et le peuple maigre, maigre à faire peur..."<sup>22</sup>

Une autre classe à part était celle des juifs. Au Moyen Age, l'Eglise interdisait aux chrétiens l'état de banquier. Les juifs pratiquaient donc ce métier. S'ils vivaient en dehors de la société flamande, ils étaient cependant acceptés, étant nécessaires au commerce.<sup>23</sup>

Les villes flamandes connurent une paix relative au début du seizième siècle, mais elles eurent à vaincre un ennemi terrible et implacable: la peste. Les conditions climatiques, l'ignorance médicale faisaient de la peste un fléau impossible à combattre. La population était décimée, les travaux suspendus et la famine achevait l'oeuvre de la peste.<sup>24</sup> Ceux qui le pouvaient quittaient la ville en toute hâte.<sup>25</sup> Pour empêcher la peste de s'étendre, on brûlait le corps, le linge, les meubles ayant appartenu aux victimes.<sup>26</sup> La peste était considérée comme un châtement venu de Dieu.<sup>27</sup> En général, un changement des conditions climatiques enravait l'épidémie. "Les brumes jaunes se dissolvaient, le ciel pur apparaissait et le vent, le large vent bleu chassait les miasmes mortels."<sup>28</sup>

Des processions, certaines établies à date fixe, égayaient la ville. Elles étaient et le sont encore de deux genres: les unes profanes, les autres religieuses.

La plus célèbre procession profane est l'Ommegang.<sup>29</sup> Dans l'Ommegang paraissent tous les corps de métiers, vêtus de leurs plus beaux atours. Les porte-drapeau exécutent des jeux, une cavalcade historique et légendaire défile. Des géants comme celui d'Anvers,<sup>30</sup> des dragons sont à nouveau vaincus par un héros. C'est une procession haute en couleurs et elle est animée par des joueurs de tambour, de trompette.

La procession religieuse est un événement important dans la vie urbaine. On sort en procession pour demander le beau temps, la fin d'une guerre, d'une épidémie ou pour

fêter un saint. Les pénitents sont vêtus de longues robes de bure, ils ont la tête couverte d'une cagoule,<sup>31</sup> ils vont pieds nus, ils portent une lourde croix et, parfois, des chaînes: les mysticismes flamand et espagnol se sont rencontrés au cours du seizième siècle.<sup>32</sup> La plus célèbre procession est celle du Saint-Sang à Bruges.<sup>33</sup> Elle ne défile que tous les quatre ans et elle attire toujours une foule énorme.

Certaines images dans les "Fastes d'Enfer" s'apparentent aux visions de peintres comme Hieronymus Bosch ou Pierre Breugel le Vieux. Des expressions comme "allongez vos blairs,"<sup>34</sup> "vous dont le groin flaire la truffe,"<sup>35</sup> associent l'homme à l'animal. Ces êtres mi-animaux, mi-humains sont représentés dans un tableau comme la "Tentation de Saint Antoine" de Bosch.<sup>36</sup> On trouve des images comme "Ravale ton lavement,"<sup>37</sup> "Après, vous pourriez voltiger dans les airs comme une marionnette et retomber, empalé par le fondement, sur un piquet."<sup>38</sup> Ces images s'apparentent aux supplices qu'attendent les damnés dans le "Jugement Dernier" de Bosch, par exemple.<sup>39</sup>

Nous n'étudierons pas ici le dernier aspect flamand des "fastes." Les influences de la langue flamande sur le langage de Ghelderode feront l'objet d'un autre article.

"Fastes d'Enfer," oeuvre hallucinante de Ghelderode, est donc une pièce profondément influencée par le monde flamand. Nous remarquons qu'il n'y a aucune indication précise du temps: les "Fastes" se passent "en Flandre d'autrefois."<sup>40</sup> On y relève des éléments du Moyen-Age et du seizième siècle, mis sans aucune chronologie. Ce cadre flamand parce qu'imprécis et flou, en est plus magique, plus mystérieux. C'est le monde rêvé par le grand poète qu'était Ghelderode.

## NOTES

<sup>1</sup>Jacques G. Benay and Reinhard Kuhn. Panorama du Théâtre Nouveau, Le théâtre des enfers. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967, p. 90, l. 8.

- 2p. 96, l. 26.  
 3p. 96, l. 18.  
 4p. 97, l. 27.  
 5p. 102, ll. 22-26.  
 6p. 90, l. 29.  
 7p. 81, l. 25.  
 8p. 96, l. 23.  
 9p. 97, l. 4.  
 10p. 81, l. 2.  
 11p. 76, ll. 3-4.  
 12p. 122, l. 5.  
 13p. 75, ll. 28-29.  
 14p. 70, l. 12.  
 15p. 81, l. 31; p. 82, ll. 1-5.  
 16p. 82, l. 9.  
 17p. 120, l. 61.  
 18p. 100, l. 1.  
 19p. 108, l. 14.  
 20p. 81, ll. 2-3.  
 21p. 90, l. 15.  
 22p. 70, ll. 11-15.  
 23p. 91, ll. 6-8.  
 24p. 98-99.  
 25p. 98, ll. 12-13.  
 26p. 98, ll. 14-15.  
 27p. 81, ll. 7-8.  
 28p. 98, ll. 31-32; p. 99, l. 1.  
 29p. 82, ll. 13-14.  
 30"Antwerpen" en flamand.  
 31p. 82, ll. 2-3.  
 32p. 87, ll. 18-19.  
 33"Brugge" en flamand.  
 34p. 83, l. 14.  
 35p. 83, l. 18.

36Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique,  
inv. n<sup>o</sup> 3032.

37Benay et Kuhn, op. cit., p. 83, l. 23.

38Ibid., p. 92, ll. 27-30.

39Bruges, Stedelijck Museum voor Schone Kunsten,  
Groeningemuseum, inv. n<sup>o</sup> 208.

40Benay et Kuhn, op. cit., p. 69, l. 1.

Claire L. Dehon

RELATIVITÉ DE LA VÉRITÉ CHEZ PIRANDELLO ET  
 ANOUILH: LA SIGNORA PONZA ET LUDOVIC

Pirandello et Anouilh se sont déclarés partisans du relativisme; pour les deux dramaturges, la sagesse ne peut être atteinte qu'après une prise de conscience de l'aspect relatif de toute vérité, en quoi ils se rapprochent de Montaigne. En tout état de cause, qu'il s'agisse de Montaigne, Pirandello, Anouilh, ou des trois à la fois, il importe que le lecteur effectue lui aussi cette prise de conscience.

Quelle est, en réalité, la véritable personnalité de la Signora Ponza (Cose è se si pare)? Celle de Ludovic ('Y avait un Prisonnier)? Quels en sont les éléments et quelles "preuves" en avons-nous? Nous nous trouvons dans chaque cas en présence d'un être et de ses deux "paraître" qui ne concordent absolument pas. Il est difficile au lecteur de percer le mystère qui entoure les deux personnages. Que pouvons-nous savoir à leur sujet? Quelles sont leurs actions? Pourquoi agissent-ils d'une manière et non d'une autre? Ils ne peuvent percevoir la réalité extérieure que de manière subjective. Cette perception, réelle en ce qui les concerne, peut fort bien s'opposer à la représentation de la même réalité telle que la perçoivent les autres. Dans ces circonstances, la réalité ne peut avoir d'autres caractéristiques que celles qu'on lui donne; chacun l'habillera à sa manière. Il y a peut-être une seule réalité, mais toujours changeante, à l'image même de l'homme, car s'il n'y a qu'une nature humaine, il n'y a pas qu'un seul homme. Il ne peut donc y avoir que des vérités relatives.

Le titre même de l'oeuvre de Pirandello, Cosi è se si pare, est une affirmation vigoureuse de ce postulat, postulat que le contenu de la pièce défend avec plus de vigueur encore.

Dans une petite ville de province, en Italie, un scandale est en train de bouleverser l'opinion publique et de la diviser en deux clans. Il semble qu'un haut-fonctionnaire

séquestre sa femme, et l'empêche d'aller voir sa mère infirme. Comment expliquer pareil phénomène, dans ce cadre social et géographique particulier qui plus est? Deux interprétations différentes et inconciliables se présentent. Le mari soutient qu'il s'agit de sa deuxième femme, et que son ex-belle-mère, pour qui il éprouve une certaine pitié, est devenue folle de douleur et s'obstine à voir sa fille en cette deuxième épouse. La belle-mère affirme elle que c'est son gendre qui est fou lorsqu'il croit s'être remarié. Chacune de ces interprétations a ses partisans. On ne peut pas consulter les registres d'Etat civil qui apporteraient la preuve d'un second mariage éventuel, car ils ont été détruits à la suite d'un tremblement de terre. Le maire organise une enquête en vue de découvrir la véritable identité de la Signora Ponza, mais cela n'aboutit à rien. La réponse de la Signora Ponza aux questions qui lui sont posées quant à son identité reste vague: "Je suis celle qu'on croit que je suis" (il se peut qu'il y ait ici une allusion aux mots de Jésus: "Je suis celui qui est"). C'est ainsi que s'exprime la vérité pirandellienne: tout le monde a raison ou tort; cela dépend du point de vue. Assurément, une réponse précise de la Signora Ponza ferait disparaître le doute pour quelques spectateurs, mais elle renforcerait aussi le doute chez d'autres. Le spectateur doit accepter cette multiplicité de la vérité, tout comme les personnages mêmes de l'univers pirandellien. La Signora Ponza restera toujours et, malgré tout, la petite Dina pour sa mère, Julia pour son mari, et un mystère pour les autres personnages. La mère de Dina, le mari de Julia, chacun se fait une conception de la vérité selon sa volonté et ses propres sentiments. Chacun gardera son illusion ou sa réalité qui n'est que le savoir qui procède de la vérité. Dans le jeu des possibilités tout est possible. La vérité est réduite à une illusion, à une apparence, et c'est là peut-être la seule réalité, la réalité spécifiquement pirandellienne.

Pour Anouilh, l'équivalence apparence-réalité est beaucoup plus complexe qu'elle ne le semble; on peut distinguer chez le dramaturge français deux systèmes de valeurs. Le

premier est celui de la réalité objective, laide et corrompue, et généralement suivie du mensonge social. Cette laideur fondamentale et cette hypocrisie touchent profondément le héros d'Anouilh. Le mensonge social est amené à se heurter à la conception de la réalité telle qu'elle est perçue par le héros. Cette conception de la réalité constitue le deuxième système de valeurs dont nous avons parlé tout à l'heure. Le héros d'Anouilh ne reconnaît que l'homme intérieur (son honnête homme) et ne reste fidèle qu'à lui seul, qu'à sa propre personnalité. Cette sorte de réalité est subjective et la société ne voit souvent en elle qu'une illusion, qu'une apparence. Anouilh nomme "réalité pure" cette réalité qui ne peut exister dans la société; son héros essaie de l'affirmer comme telle. Il y a donc une lutte constante entre la réalité subjective et la réalité objective. Le héros s'oppose à la société, tout en rentrant en lui-même, suivant l'idéal de Rousseau. Ce n'est qu'en dehors de la société que le héros d'Anouilh peut rester fidèle à lui-même, à sa propre nature, et défendre par là la conception subjective de la vérité.

Ludovic, individu peu scrupuleux et larron génial, est arrêté en Italie et condamné à quinze ans de prison. Il vit donc pendant quinze ans à l'écart de la société, sans aucun contact avec l'extérieur. Sa famille l'attend après sa libération. Quelles seront les réactions d'un individu placé dans ces circonstances exceptionnelles? Comment va-t-il se comporter vis-à-vis de ceux qui furent naguère les siens et dont il a partagé la mentalité et les préoccupations mesquines? Comment va-t-il se réconcilier avec la société? Pendant sa longue absence, ses parents ont adopté une existence nouvelle. Il semble évident que son retour les gêne plus qu'il ne les réjouit. Il ne tardera pas à découvrir la vilénie de leur âme et l'hypocrisie de la morale sociale. Assez ironiquement ce condamné, ce hors-la-loi, semble valoir plus que ces prétendus "honnêtes gens." Il s'indigne, leur déclare son mépris et s'en va, ivre de découvrir cette liberté véritable - semblable à la liberté de choix existentialiste - qui peut-être n'existe nulle part? Son meilleur ami même, sur qui il aurait modelé sa

conduite, a fait mauvais usage de longues années de liberté et de jeunesse dont lui, Ludovic, a été privé.

Devant cette impitoyable révélation, qui lui découvre sous son jour le plus cru toute une famille, tout un milieu, toute une société, l'ancien "indésirable" se révolte, répudie tout son passé et choisit de s'enfuir avec un autre forçat libéré.

La Signora Ponza et Ludovic représentent chacun à leur manière les deux faces d'une même pièce de monnaie qui reste voilée et sans existence jusqu'à ce que nous lui donnions un sens et une vie par l'intermédiaire de nos sentiments créateurs. Nous n'arrivons à la connaissance de toute vérité que par rapport à notre état d'âme et à nos sentiments. Cette vérité est aussi changeante que nos sentiments eux-mêmes. Il n'y a donc pas de vérité absolue puisque le savoir est par nature varié et inconstant, puisque chacun donne à la réalité une forme individuelle. La vérité se conforme à l'individu, selon la conception de Bergson: elle est devenir et non pas être.

John DiPierro

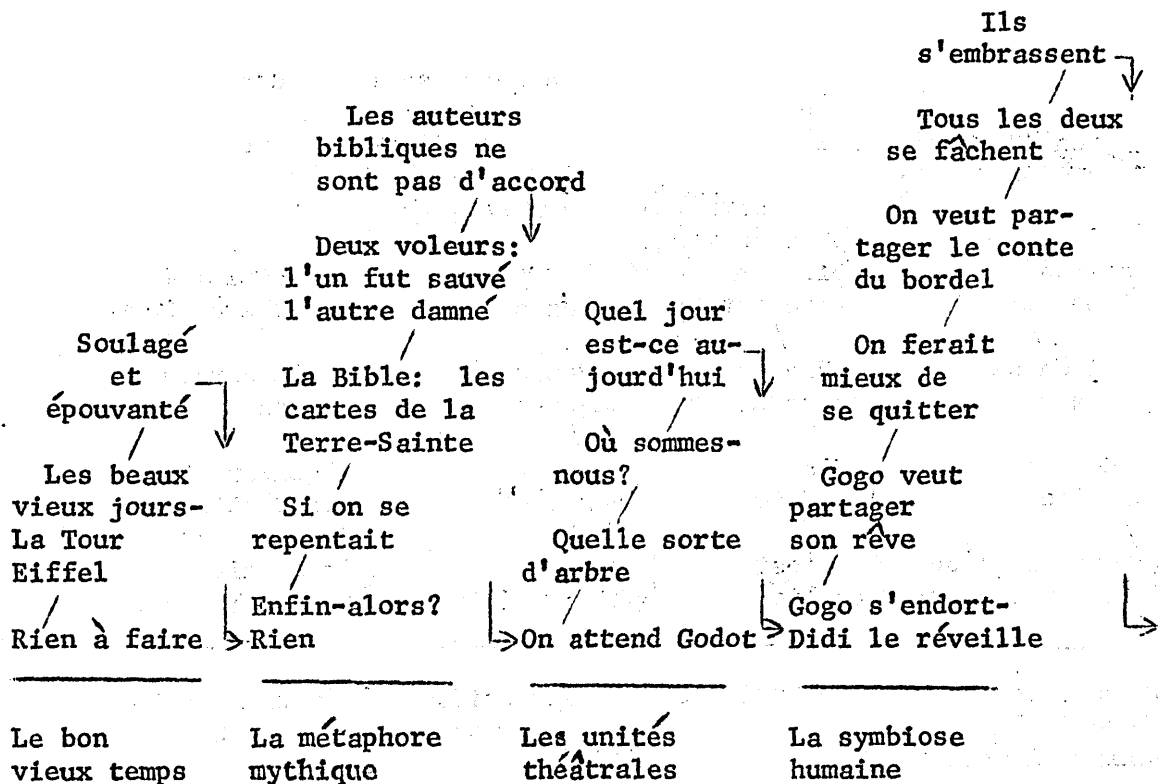


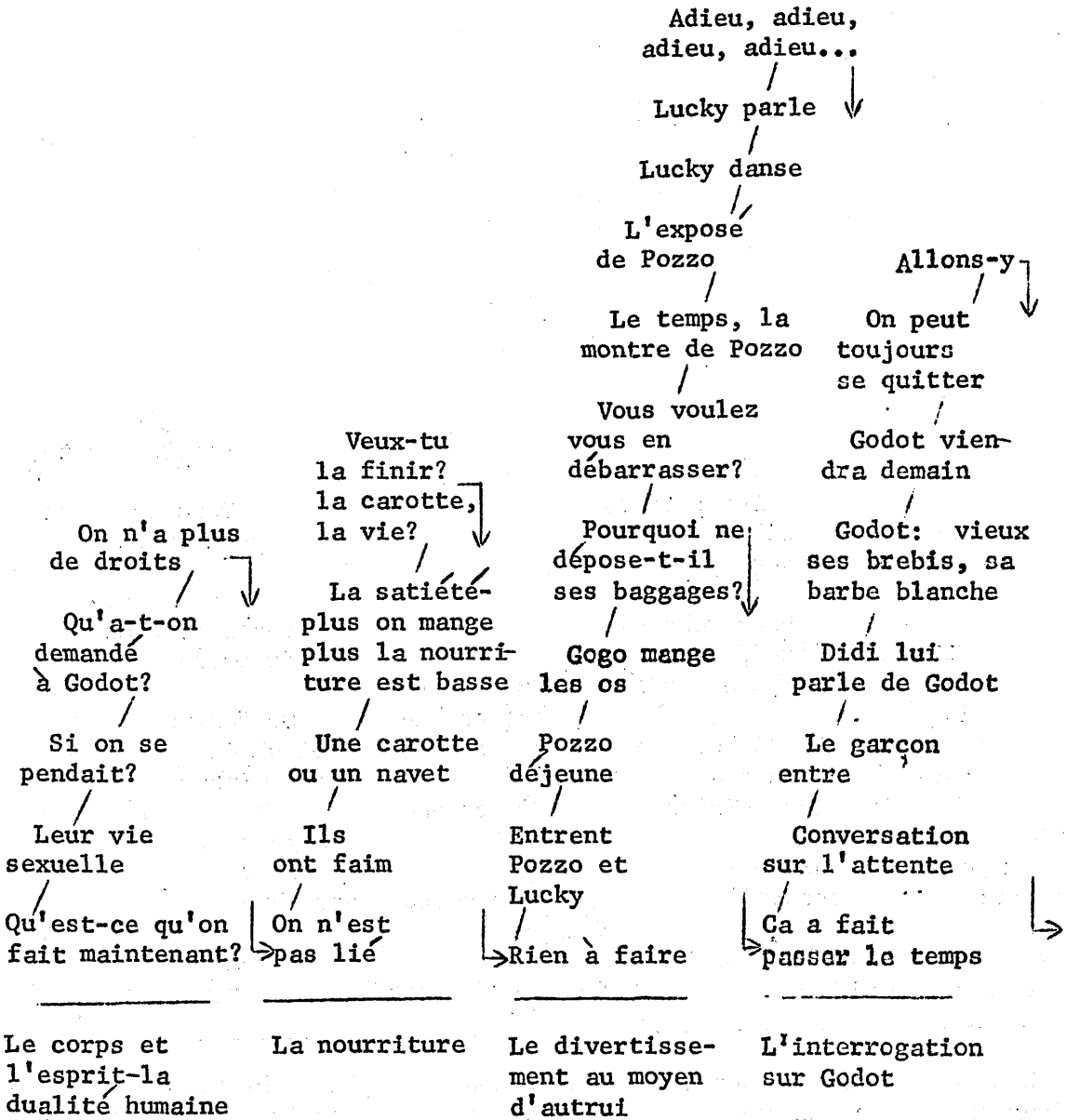
ETUDE DE LA STRUCTURE DRAMATIQUE D'EN  
ATTENDANT GODOT DE SAMUEL BECKETT

L'étude de la structure dramatique d'En attendant Godot m'a menée à la construction d'une sorte de schéma, qui présente les éléments structurels de manière objective et visuelle.

Ce schéma a pour but de montrer les deux aspects les plus importants de la structure--l'action et le temps. L'action ou les activités auxquelles se livrent Vladimir et Estragon pour "meubler le vide" de leur attente sont présentées par une série de colonnes. Les activités commencent en bas de chaque colonne à un point où tout est à faire ("Qu'est-ce qu'on fait maintenant?"). Par une association gratuite et parfois irrationnelle, ces activités se multiplient et s'enchaînent jusqu'au sommet où le désespoir atteint son point culminant d'où tout retombe à l'inactivité ("On attend Godot", par exemple).

L'élément de temps est représenté par le léger décalage (de gauche à droite) de chaque colonne d'activité. Ce mouvement indique que le temps est en train de passer--pendant la pièce, pendant la soirée, et pendant la vie du spectateur. La quantité relative du temps nécessaire pour accomplir chaque "colonne d'activités" est indiquée le hauteur de chaque colonne. L'inscription qui se trouve sous chaque colonne indique le contenu de chaque série d'activités. Beckett n'a pas donné, évidemment, de tels titres dans sa pièce. J'ai voulu tout simplement résumer les grandes lignes pour montrer la variété d'activités entreprises par Gogo et Didi.





La  
litanie  
des  
feuilles

Non,  
parlons

On ferait  
mieux de  
se quitter

Le souvenir-  
les vendanges  
au Vaucluse

Le souvenir-  
l'arbre, Lucky,  
Pozzo, le lieu,  
l'heure

Qu'est-ce  
qu'on fait  
maintenant

Nous  
avons  
tout  
essayé

Posons  
nous-des  
questions

Contre-  
disons-nous

C'est le dé-  
part qui est  
difficile

Dis n'importe  
quoi

Hier:  
Pozzo, Lucky,  
coup de pied,  
chaussures

L'arbre a  
des feuilles

On pourrait  
reprendre  
au début

Ce n'était  
pas si mal

Nous  
sommes  
contents

Je suis  
content

Gogo a  
été battu

Tu me  
manquais

La chanson  
de Didi

La recon-  
naissance

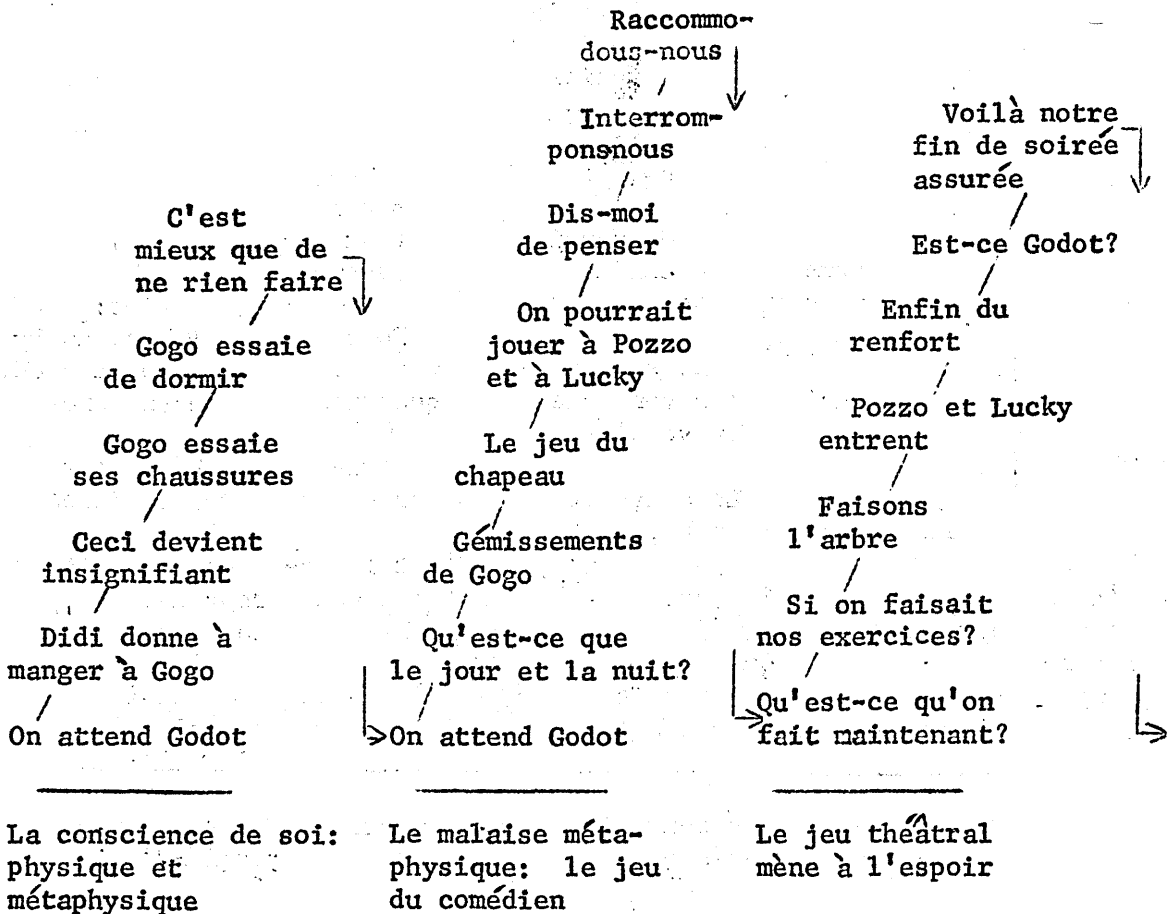
Les souvenirs  
lyriques

La tentative  
verbale

La récapitu-  
lation

Fin de  
l'acte

Ils ne  
bougent  
pas



Gogo  
et Didi  
menacent  
Pozzo ↓

Pozzo,  
Didi es-  
saient de  
se relever

Nous nous  
ennuyons

Nous  
sommes au  
rendez-vous ↓

Une seule  
chose est  
claire: on  
attend Godot  
ou la nuit

Si on  
aidait Pozzo  
à se lever

On attend  
Godot

L'insuffisance  
d'autrui

Pozzo  
et Lucky  
sortent ↓

Essai  
de retenir  
les autres

Ne comptez  
pas sur moi

Quel di-  
vertissement

Suis-je  
au théâtre?

Aidons Pozzo

On attend  
Godot

L'illusion  
théâtrale

Godot ne  
viendra  
pas ce soir ↓

Le garçon  
entre

Pièce dedans  
une pièce:  
quelqu'un re-  
garde Didi qui  
regarde Gogo

Didi résume  
la pièce

Ca a fait pas-  
ser le temps

La résumé de  
la pièce

Allons-y ↓

Si on se  
quittait?

On appor-  
tera une  
bonne corde  
demain

Si on  
se pendait?

Godot-  
vengeur

On attend  
Godot

Le suicide  
ou la sépara-  
tion, enfin

Fin de  
l'acte

Ils ne  
bougent  
pas

Plusieurs aspects de la structure semblaient mener naturellement, nécessairement même, à l'interprétation visuelle que je viens de décrire ci-dessus. D'abord, il y a une répétition de structure qui souligne le parallélisme thématique de plusieurs éléments, dont le meilleur exemple est le refrain de: "Allons-nous en. On ne peut pas. Pourquoi? On attend Godot." Ce thème d'attente encadre, ou mieux, commence chaque colonne de l'action dramatique.

De plus, Beckett a pu présenter l'élément cyclique de cette pièce en écrivant deux actes, dont la structure du deuxième répète celle du premier et anticipe celle du troisième, du quatrième, ad infinitum. D'ailleurs la valeur numérique ou spatiale de la structure dramatique fournit un moyen de mesurer les activités entreprises pendant cette attente éternelle. Le schéma pourrait donc indiquer une comparaison de la quantité relative de temps nécessaire pour chaque activité. Une plus grande quantité de temps indiquerait qu'une plus grande importance est donnée à une certaine activité (du moins pour Gogo et Didi, pas nécessairement pour l'auteur ou pour le spectateur).

D'autres aspects encore deviennent plus distincts (lorsqu'on observe) ce schéma. La variété et la quantité des tentatives de résoudre les problèmes de l'attente et du doute sont représentées. N'importe laquelle des nombreuses activités qu'accomplissent Gogo et Didi pourrait leur donner la réponse à leurs questions. Mais, à la fin de la pièce, les protagonistes en sont restés là où ils étaient au commencement, deux actes auparavant. En outre la structure cyclique de l'action qui remplit le vide de l'attente révèle que Beckett a dû, lui aussi, en écrivant la pièce, trouver des moyens de faire durer cette situation non dramatique et ennuyeuse. L'auditoire également a dû trouver un moyen de passer deux ou trois heures d'attente. Donc la structure dramatique de cette pièce s'étend au delà des bornes finies d'une oeuvre théâtrale et elle symbolise fort précisément toute l'existence humaine.

Enfin, nous devons constater que si Beckett a écrit une pièce dont la seule intrigue est le phénomène de l'attente, cela doit donner à l'élément de temps une place prédominante. Et, dans En attendant Godot, c'est un élément qui a été presque renouvelé par Beckett. Le temps--redoublé, comprimé, et dilaté--est l'outil ingénieux par lequel le dramaturge a inventé cette symphonie dramatique avec des répétitions des thèmes, des petites nuances de ton, et la vibration cyclique des mêmes notes éternelles.

Leona Bailey



QUELQUES IMAGES VISUELLES ET SONORES  
 DANS LA NUIT (CAUCHEMAR), CONTE  
 FANTASTIQUE DE MAUPASSANT<sup>1</sup>

On oublie quelquefois que Guy de Maupassant a écrit d'excellents contes fantastiques. Il a su décrire avec précision des scènes effrayantes et touchantes. Dans le conte intitulé La Nuit (Cauchemar), on peut utilement étudier les images visuelles et sonores et leur rapport avec l'atmosphère fantastique. C'est ce que je me propose de faire et j'espère démontrer l'unité artistique de ce conte et établir un rapport entre les images et le fantastique.

Il faut définir d'abord le "fantastique" et expliquer les idées de Maupassant sur ses créations littéraires. Selon Littré, le "fantastique" s'applique à ce qui "n'existe qu'en fantaisie, en imagination" et par extension à un genre de contes mis en vogue par l'allemand Hoffman, où le surnaturel joue un rôle important.<sup>2</sup> Dans son travail paru il y a vingt-cinq ans, James Tharp tâche de distinguer le fantastique de certains concepts alliés, en considérant les causes:

If the causes are unknown, incidents are fantastic, regardless of origin; if the causes are ascribed to supernatural agencies invented by man's imagination, the incidents are marvelous; if the causes may be explained by a law of nature, established by its commonness and universality of application, even if it is not thoroughly understood, the incidents are natural.<sup>3</sup>

La définition de Littré est donc insuffisante. On verra dans des exemples à suivre que le personnage ne sait pas exactement d'où proviennent les sons et les "fantômes" qui le tourmentent. D'après la définition de M. Tharp ces événements paraissent fantastiques. Deux autres définitions du fantastique n'ont point d'application ici car Maupassant ne s'intéresse ni aux démons, ni aux sorciers, ni aux fées. Il évoque avant tout l'effet poétique et le suspense dans ce poème d'atmosphère.

Ce que dit Maupassant sur l'art du roman aide le lecteur à comprendre pourquoi un examen détaillé du conte est indispensable. "Le réaliste s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même."<sup>4</sup> Comme Maupassant connaît bien l'art de la synthèse, il faut analyser soigneusement ses contes pour comprendre les images, le choix du vocabulaire et l'unité artistique. Bien que tous les détails soient liés les uns aux autres, on ne peut pas toujours découvrir à première vue les secrets du style de Maupassant. Voilà la marque d'un génie dont les oeuvres permettent de nouvelles découvertes à chaque lecture.

Le premier passage à remarquer se situe au début de La Nuit (Cauchemar).<sup>5</sup> Après avoir établi un cadre psychologique contrastant--la nuit et le jour--le narrateur nous raconte une aventure qu'il a vécue un soir après dîner. Il nous a déjà dit qu'il "aime la nuit avec passion" et que le jour le fatigue et l'ennuie (p. 303). Il préfigure la fin sinistre en observant que "ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer" (p. 305). Cette phrase est par elle-même une exagération, mais elle prépare le lecteur.

Il faisait très beau, très doux, très chaud. En descendant vers les boulevards, je regardais au-dessus de ma tête le fleuve noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et faisait onduler comme une vraie rivière ce ruisseau roulant des astres (p. 306).

Le narrateur commence le conte par une description du temps. Pourquoi se sert-il d'une expression aussi banale que: "il faisait très beau, très doux, très chaud?" Au début, il désire créer une ambiance calme et à l'excès de chaleur, il va opposer les sensations de froid qu'il éprouve à la fin du conte. On remarque aussi que Maupassant aime employer le rythme ternaire dans La Nuit pour rendre les images plus compactes et créer un lyrisme doux. La douceur, encore, y cache une certaine préfiguration ironique. Le nar-

rateur se croit calme, persuadé que tout autour de lui est calme et doux aussi. Et vers la fin du conte, le lecteur se rend compte combien ce calme est illusoire. On a l'impression que tout est immobile et froid.

Le narrateur regarde ensuite le ciel qui paraît bordé par les toits et il le compare à un fleuve. Cette métaphore du "fleuve noir" est un peu fautive mais choisie sans doute pour l'unité artistique. En effet, à la fin, c'est l'eau froide du fleuve qui effraie le narrateur. Quelle est la largeur du fleuve? Comment peut-il être plein d'étoiles? Maupassant ne précise pas plus cette métaphore. La jolie figure "découpée dans le ciel par les toits de la rue" me rappelle l'Azur de Mallarmé: de "grands trous bleus que font méchamment les oiseaux." Le fleuve devient maintenant un ruisseau qui ondule comme la rue tourne. L'allitération de la liquide r met en relief l'ondulation du fleuve imaginaire ("vraie rivière ce ruisseau roulant des astres").

Ensuite le narrateur déclare que "tout était clair dans l'air léger, depuis les planètes jusqu'aux becs de gaz... Les nuits luisantes sont plus joyeuses que les grands jours de soleil" (p. 306).

Maupassant exagère la douceur de la lumière des becs de gaz pour accentuer la crudité de l'éclat artificiel du théâtre. L'effet de ce contraste est de souligner l'ironie de la description de la nuit. Le narrateur pense que tout est clair, tranquille, et paisible dans la nuit. Il se trompe. A un moment ultérieur, on éteint très tôt le gaz. La nuit n'est plus luisante, mais sombre et effrayante.

Une autre description établit une comparaison entre le jour ensoleillé et la "nuit luisante." Celle-ci semble plus naturelle, plus révélatrice. Il s'agit des appliques du balcon, d'un lustre au centre du plafond et du feu de la rampe. Toute cette lumière à l'intérieur du théâtre est fautive mais brillante comme le soleil. L'attitude triste du narrateur indique le principe du paragraphe précédent :

On est plus heureux la nuit à l'extérieur. "Il y faisait au théâtre si clair que cela m'attrista ..." (p. 307). Il fallait gagner l'avenue des Champs-Élysées où la lumière, même celle des réverbères, est plus vivante et effervescente. L'image est en partie psychologique car les globes électriques mentionnés un peu plus loin ne sont que des objets. Ils n'ont pas de sentiments; ils ne réagissent pas comme les êtres humains qui les ont créés. L'idée que ces globes sont vivants n'existe que dans l'esprit du narrateur et ainsi, les objets reflètent les sentiments du promeneur.

Ce phénomène reste significatif jusqu'à la fin du conte, lorsque les Halles sont vides et que personne ne répond au promeneur solitaire. On sait qu'une ville est déserte d'habitude vers deux heures du matin mais les Halles ne sont pas aussi désertes que notre narrateur se l'imagine. Celui-ci quitte lentement la réalité pour l'au-delà, le monde mystique, l'inconnu qui le hante.

Il est valable d'analyser le choix du vocabulaire et le rythme utilisés dans la description du théâtre. Maupassant, comme Mérimée, n'est pas toujours "réaliste." Les images visuelles reflètent des émotions individuelles.

Il y faisait si clair que cela m'attrista et je ressortis le coeur un peu assombri par ce choc de lumière brutale sur les ors du balcon, par le scintillement factice du lustre énorme de cristal, par la barrière du feu de la rampe, par la mélancolie de cette clarté fausse et crue (p. 307).

Ce "choc de lumière brutale" est significatif. Le rayon artificiel et violent réagit sur le coeur comme une décharge électrique. Si la lumière aveuglait, on pourrait comprendre plus facilement ce tableau. En disant que le coeur est blessé par cette illumination, le narrateur intensifie l'émotion. Pour comprendre ce passage il faut de l'imagination parce que Maupassant écrit d'une façon figurative et parfois presque tout à fait impersonnelle.

Le narrateur regarde ensuite le lustre qui scintille comme un diamant factice, puis "la barrière du feu de la rampe." Le rythme assez brisé de cette phrase correspond au mouvement des yeux du narrateur. Etant donné que celui-ci se trouve au balcon, ce mouvement représente une sorte de progression logique de l'oeil depuis le balcon jusqu'à la scène. Les occlusives sourdes, [K] et [T], renforcent l'idée d'une "clarté fausse et crue," par exemple : "clair, choc, brutale, balcon."

Une fois qu'il est sorti du théâtre, le narrateur nous invite à goûter la chaleur et la gaieté des cafés le long des Champs-Élysées, paradis des flâneurs. Maupassant a bien choisi la métaphore des "foyers d'incendie" pour répéter l'impression que "les cafés flamboyaient" (p. 306-7). De la lumière tombe sur les marronniers qui ressemblent, par conséquent, à des arbres phosphorescents. Le mot "phosphorescent" suggère qu'il fait sombre près des cafés et que les marronniers émettent cette lumière pour dissiper la peur.

Après avoir quitté le théâtre et sa très forte clarté, les Champs-Élysées éclairés par les cafés, le narrateur marche vers l'Etoile qui n'est éclairée que par des réverbères. Lentement, il s'enfonce dans la nuit.

La dernière image visuelle de ce passage nous montre le désir de Maupassant de faire un portrait aussi exact et détaillé que possible de ce qu'il voit.

Et les globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des oeufs de lune tombés du ciel, à des perles monstrueuses, vivantes, faisaient pâlir sous leur clarté nacrée, mystérieuse et royale les filets de gaz, de vilain gaz sale, et les guirlandes de verres de couleur (p. 307).

Maupassant présente plusieurs comparaisons pour être sûr que le lecteur s'imagine la même chose et pour suggérer les différentes sensations qu'il éprouve. La comparaison, "perles monstrueuses," fait allusion à la couleur et à la

taille des globes électriques. La perle est pâle comme la lune et mystérieuse à la fois. Elle semble cacher un secret, un avertissement peut-être de ce qui va arriver ce soir-là.

Le bec de gaz, qui symbolise la vie et la protection de la nuit, se trouve en opposition avec une essence qui le déforme. A ce moment-là le narrateur sait que cette puissance est le globe électrique mais plus tard il va se demander quelle est cette émanation inconnue qui fait pâlir et éteindre les becs de gaz. Quand Maupassant compare les globes à "des oeufs de lune tombés du ciel," il laisse entendre que la lumière est surnaturelle. L'adjectif "monstrueuses" de l'hyperbole "perles monstrueuses," semble être vague. Il s'agit bien de perles plus grandes que d'habitude mais le narrateur en exagère la grandeur, en partie parce qu'il pressent qu'une puissance effroyable peut l'engloutir. On s'imagine facilement une perle "nacré, mystérieuse et royale" et ensuite la lampe qui possède les mêmes caractéristiques. La perle nous fait penser à un objet riche, luxueux et qui ne peut être obtenu qu'en bravant certains dangers.

Le narrateur fixe les yeux maintenant sur les astres et les nuages pendant sa promenade entre l'Arc de Triomphe et la Bastille. Il prépare subtilement l'angoisse qu'il ressentira quand les bruits de la vie ne résonneront plus dans les rues.

Tout d'abord il décrit les astres qui deviennent des compagnons.

Les astres là-haut, les astres inconnus jetés au hasard dans l'immensité où ils dessinent ces figures bizarres, qui font tant rêver, qui font tant songer (p. 308).

La description peut paraître vague; mais Maupassant écrit exactement ce qu'il veut dire. J'ai eu moi-même cette expérience la nuit en faisant une promenade seul. Suivant une progression logique, on regarde la rue, les maisons et puis le ciel. Il semble qu'une certaine force ait jeté les "astres inconnus" dans le ciel immense et infini. Pourquoi

"inconnus"? La psychologie de Maupassant est subtile. "Inconnus" et "immensité" impliquent qu'il y a quelque chose de mystérieux et d'infini que le narrateur ne peut comprendre. Maupassant a bien choisi "l'immensité" pour identifier la nuit, cette abstraction que l'on définit avec difficulté. Même si les astres paraissent "jetés au hasard," ils ressemblent à des objets concrets. L'imagination joue un grand rôle pour celui qui se promène seul la nuit. On quitte progressivement la réalité. Ici, cela est suggéré par les deux verbes "rêver" et "songer." En effet, "rêver" veut dire "laisser aller son imagination sur des choses vagues, peu cohérentes, sans aucun objet fixe et certain," tandis que "songer" suppose quelque chose de plus lié, de plus continu.<sup>6</sup> A d'autres instants, le narrateur songe que les figures ne sont pas si bizarres ou incompréhensibles. Ses visions sont plus cohérentes mais toujours "sans rapport avec le réel."<sup>7</sup>

Lorsque le narrateur revient à l'Arc de Triomphe, il ne voit plus les astres. Il dirige son attention sur "de gros nuages noirs" qui s'étendaient lentement sur le ciel" (p. 308). L'emploi de "sur" au lieu de "dans" suggère que ces nuages couvrent le ciel "bienveillant" comme un dessus de lit. De plus, le verbe "s'étendaient" indique que les nuages couvrent une vaste région. Bien qu'il fasse sombre, les nuages sont visibles. On pourrait penser que ce tableau est dépourvu de mystère. Mais en considérant le rythme psychologique du conte entier, on prévoit le danger et l'inconnu dans les adjectifs "gros" et "noirs." Pour accentuer la rupture du ton et le mouvement presque invisible des nuages, Maupassant se sert de sons sonores ou prolongés comme [ɔ̃] dans "nuages" et des voyelles graves comme [ɛ] et [vɑ] dans "lentement, noirs." Ce sont des sons qui font ralentir le rythme. On remarque aussi des liquides: [ʁ] dans "noirs" et "sur" et [ʒ] dans "ciel, lentement et ville." Les nasales dans "s'étendaient lentement" suggèrent un mouvement monotone et persistant.

Au paragraphe suivant, le narrateur s'imagine que quelque chose d'étrange va se passer. Le lecteur y a été pré-

paré psychologiquement. Le narrateur pense "qu'il faisait froid, que l'air s'épaississait, que la nuit, que ma nuit bien-aimée, devenait lourde sur mon coeur" (p. 309). Il semble que la brume s'étend et qu'il devient difficile de respirer l'air épais. Cette image visuelle d'une voûte de nuages devient une hallucination car le narrateur pense qu'une puissance gigantesque va anéantir la terre. Le vocabulaire est encore simple mais peut-être un peu imprécis. Peut-on deviner l'épaisseur de l'immensité? Ce qui compte avant tout dans cette image, c'est la profondeur sans limite des nuages qui intensifie l'angoisse du narrateur.

Les couleurs apparaissent rarement dans ce conte en noir et blanc. Il y a pourtant une description assez suggestive, c'est celle des voitures de légumes qui vont aux Halles.

Elles allaient lentement, chargées de carottes, de navets et de choux. Les conducteurs dormaient, invisibles, les chevaux marchaient d'un pas égal, suivant la voiture précédente, sans bruit, sur le pavé de bois. Devant chaque lumière du trottoir, les carottes s'éclairaient en rouge, les navets s'éclairaient en blanc, les choux s'éclairaient en vert; et elles passaient l'une derrière l'autre, ces voitures rouges, d'un rouge de feu, blanches d'un blanc d'argent, vertes d'un vert d'émeraude (p. 309).

On est frappé d'abord par la simplicité du vocabulaire et de la syntaxe. A nouveau le rythme est ternaire, régulier et doux. L'emploi de l'asyndète met l'accent sur le rythme continu des voitures. C'est le rythme d'un rêve tel qu'on le trouve chez Nerval mais avec plus de simplicité ici. Je pense que Maupassant tâche d'obtenir le même effet en décrivant "les nuages noirs qui s'étendaient lentement sur le ciel." Il y a un élément mystique dans cette série d'images. Elles se déroulent lentement, un peu comme un film muet. On n'entend aucun bruit. Les conducteurs invisibles dorment pendant que les chevaux marchent d'une allure mécanique et douce.



Ce passage contient un exemple de disjonction. Jusqu'ici, tout est blanc ou noir, maintenant Maupassant emploie deux couleurs: le vert et le rouge, pour ajouter un peu de variété à cette polarité de blanc et noir qui devient trop sévère. Quand les légumes s'éclairent devant les becs de gaz, il semble que la voiture prenne la couleur des légumes. Les comparaisons des couleurs avec le feu, l'argent, l'émeraude créent une certaine vivacité. Mais elles n'ont de vivacité qu'éclairées car aussitôt la grande ombre "cache, efface, détruit les couleurs, les formes, étreint les maisons, les êtres, les monuments de son imperceptible toucher" (p. 304-305).

Pour conclure l'étude de La Nuit, je vais analyser deux images sonores: la montre et le bouton de sonnette. Ces deux objets paraissent vers la fin du conte où le narrateur est effrayé par le silence et l'ombre dans la ville. Les rues sont désertes et silencieuses comme la mort. Il est seul, il n'entend rien; quand il crie, personne ne répond. Il doit trouver un objet sonore pour briser ce silence terrifiant et pour se convaincre qu'il vit. Il tire sa montre mais comme il n'a pas d'allumettes, il ne peut lire l'heure. Il se contente donc du "tic-tac léger." "Elle semblait vivre. J'étais moins seul. Quel mystère!" (p. 304-5). D'habitude le son d'un objet comme celui d'une montre nous intéresse peu. Cependant quand on n'entend pas les sons habituels qui rythment notre vie, ce son léger devient très perceptible et consolant.

Un objet simple comme un bouton de sonnette joue un rôle capital lorsqu'on a peur de la solitude. Le narrateur désespéré tire "le bouton de cuivre" et le timbre tinte dans la maison "sonore." Pourquoi dit-il "sonore?" A-t-il l'impression que la maison est dépeuplée, vide? "Il tinta étrangement comme si ce bruit vibrant eût été seul dans cette maison" (p. 314). Personne ne vient. Inutile de sonner ou de frapper. Il se croit perdu depuis un temps infini. Un peu plus tard quand il tire à nouveau sa montre, elle ne marche plus. Plus rien ne le rattache au monde réel. Il se

sent perdu, mais la Seine toute proche l'attire. Il descend l'escalier: "elle coulait...froide...froide...froide... presque gelée...presque tarie...presque morte" (p. 316).

L'unité artistique est achevée, son pressentiment s'est matérialisé. "J'allais mourir là...de faim -- de fatigue -- et de froid" (p. 316).

En somme les images visuelles et sonores du conte sont étroitement liées au thème de l'inconnu ou du fantastique. Le sens le plus important est la vue mais quand l'auteur ne voit rien, il a recours à l'ouïe en guise de certitude, de consolation. Les images visuelles sont faussées à cause de l'ombre. On pense avoir trouvé de la consolation dans l'ombre mais la nuit, presque inévitablement, menace l'homme, l'emmène vers l'inconnu, vers la mort.

Maupassant maintient très bien l'unité artistique et l'unité de fond et de forme. Il est toujours conscient de l'art de la synthèse. Il a souvent des préfigurations, tantôt évidentes, tantôt subtiles.

Maupassant prouve dans ces descriptions qu'il a un grand talent poétique et psychologique, talent de sensuel. On peut constater des exemples de plusieurs procédés poétiques: l'allitération, la métaphore, l'hyperbole. Le rythme physique et psychologique est très significatif, il a souvent des liens étroits avec l'image. La répétition des mots comme "profond, bizarre, mystérieux, inconnu, noir" révèle l'esprit d'un homme torturé par son imagination. Le choix minutieux de certaines images et la précision de l'observation révèlent l'extrême sensibilité de ce grand réaliste.

#### NOTES

<sup>1</sup>Le texte comporte des corrections de Mr. Kenneth White.

<sup>2</sup>Dictionnaire de la langue française, éd. Littré (1956), "fantastique," première définition, III, 1408.

<sup>3</sup>"The Fantastic Short Story in France," The South Atlantic Quarterly, XXIX (July, 1930), p. 323.

<sup>4</sup>"Le Roman" dans Pierre et Jean, éd. Aaron Schaffer (New York: Charles Scribner's Sons, 1936), p. xxxix.

<sup>5</sup>Toutes les citations de la Nuit (Cauchemar) sont tirées du recueil intitulé Clair de Lune (Paris: Ollendorf, 1901).

<sup>6</sup>Henri Bénac, Dictionnaire des Synonymes (Paris: Hachette, 1956), "rêver," p. 834.

<sup>7</sup>Ibid.

L. Murle Mordy, Jr.

L'EUCCHARISTIE INFERNALE DANS FASTES  
D'ENFER DE GHELDERODE

Fastes d'Enfer de Michel de Ghelderode présente immédiatement un problème. A première vue, la pièce semble être blasphématoire, démoniaque et anti-chrétienne. Mais en examinant la pièce on a l'impression que sous cette forme infernale et diabolique se cache quelque chose de sublime. Est-ce l'esprit chrétien? Ou l'auteur veut-il seulement provoquer le scandale? Le problème qu'il faut résoudre est celui de la nature même de la pièce. Est-elle infernale, céleste, ou une fusion insolite des deux?

Fastes d'Enfer. L'action se base sur des événements entourant les funérailles et les obsèques d'un certain évêque Jan-in-Erémo, mort dans des circonstances mystérieuses et sinistres. L'histoire de cet homme est fantastique. Vingt ans avant le commencement de la pièce, il est arrivé dans Lapidéopolis où se passe la pièce pendant une des grandes pestes qui ont ravagé l'Europe au moyen âge. Le miracle l'a immédiatement suivi. En jetant une grande croix au feu, Jan-in-Erémo a vaincu la peste. Trouvant les provisions de siège enterrées dans la ville, il a vaincu en même temps la famine. Quand l'Evêque, les prêtres, et les officiers de la ville y retournent après la peste, Jan-in-Erémo en est le maître. Il est très aimé du peuple.

Juste avant le commencement de la pièce, Jan-in-Erémo est mort. Il semble que les autres prêtres et surtout Simon Laquedeem, l'évêque auxiliaire, soient responsables de sa mort. On attend les funérailles, mais au moment même où l'évêque raconte l'histoire de feu Jan-in-Erémo, celui-ci est miraculeusement ressuscité. Jan devient un monstre diabolique comme les idoles qu'il affectionnait pendant sa vie, monstre qui ne peut ni vivre ni mourir à cause d'une hostie, celle du dernier sacrement, logée dans sa gorge. Les prêtres sont tous terrifiés par le revenant. Jan meurt finalement quand l'hostie est tirée de sa gorge. Les représentants du peuple arrivent et retrouvent le corps.

Il est évident que les événements de la pièce racontent une histoire semblable à celle du Christ. Il y a l'apparence d'une profanation de l'histoire sacrée. La pièce est difficile à analyser à cause de la multiplicité de rôles que joue chaque personnage. Par exemple, Jan-in-Erémo est à la fois Evêque de l'Eglise, Christ et Antéchrist, pécheur non-pénitent et Saint Jean Baptiste. Pourtant il est évident que les événements de la pièce dépendent de ceux qui les ont précédés. Le titre implique que nous allons voir une sorte de présentation brillante, une célébration pleine d'ostentation. La liturgie ecclésiastique des morts, les derniers sacrements, l'absolution des morts, et surtout la messe de requiem, forment la structure symbolique de la pièce.

Si la Sainte Eucharistie donne une structure et une forme à la pièce, il doit y avoir une relation entre le but de la cérémonie de l'Eglise et celui de la pièce. Une messe de requiem est célébrée pour les défunts, mais les bienfaits sont partagés également entre les vivants et les morts. Le but d'une messe de requiem est de relever les effets du péché et de permettre à un pécheur d'être purgé de ses fautes en préparation de la vie éternelle. La pièce semble, comme la messe de requiem qui en forme la structure, une sorte de purgation. Il n'est pas au premier abord clair que cette structure existe; il faut le démontrer.

Les éléments d'une messe de requiem sont la Préparation, l'Introit, le Kyrie eleison, la Séquence, l'Epître et l'Evangile, le Sanctus, la Consécration, l'Agnus dei, la Communion et l'Absolution du corps du défunt. Ces éléments sont tous présents dans Fastes d'Enfer; mais leur ordre est renversé. Ce drame est, après tout, une messe infernale et démoniaque.

D'abord, les directions scéniques. La scène représente, plus ou moins en parodie, un sanctuaire d'église. Il y a au fond une large porte double encadrée de colonnes supportant un fronton et où mènent quelques degrés. L'architecture gothique du palais épiscopal suggère une église. Quand les

prêtres viennent voir le corps de l'évêque, cette double porte s'ouvre lentement et on y découvre une couche où repose la dépouille funèbre. Il y a cent cierges surmontés d'un grand Christ. Sur la couche, il y a un livre d'or, comme le missel. L'impression scénique ainsi créée est celle du sanctuaire et de l'autel d'une église. Le corps, parce qu'il suggère le Christ, peut représenter ainsi le Saint Sacrement préservé sur l'autel. Au cours de la quatrième scène, Krakenbus parle des "baldaquins d'orages."<sup>1</sup> Il y a ainsi un baldaquin de nuages au-dessus du palais épiscopal, de même que l'on trouve au-dessus des autels les plus sacrés un baldaquin de bois de pierre ou de métal.

La première réplique de la pièce indique l'importance du symbolisme eucharistique. On voit Carnibos en train de voler de petits morceaux de viande de la table. Il remarque, "C'est la première fois qu'on voit tant de viande à l'évêché... dans la ville, on dressait à la halle des autels portant de croulants holocaustes de viande" (p. 70). On note ici le mot "holocauste," le sacrifice brûlé des Juifs. Mais pourquoi est-ce qu'il y a de la viande sur la table? Evidemment c'est à cause de la mort de l'évêque, c'est-à-dire de celui qui représente le Christ. On identifie tout de suite le corps de l'évêque avec la viande, de même que, le Christ a dit que sa chair était vraiment une nourriture.

Carnibos et Krakenbus vont se coller au trou de la serrure de la double porte.

KRAKENBUS. -Que vois-tu?

CARNIBOS. -De la viande! Rien que de la viande...

C'est un homme. Un mort!

KRAKENBUS. -J'aime voir des morts... Mais jamais il ne me fut donné de voir un mort comme celui-ci!

(p. 73)

L'impression visuelle, surtout, est importante ici. Pour regarder par le trou, il faut que l'un des deux se mette à genoux et que l'autre s'incline. Puis ils se signent. On voit ainsi une scène qui ressemble à la Préparation.

tion au pied de l'autel au commencement de la messe où le prêtre dit le Confiteor à l'acolyte. Voici le commencement d'une messe. Il est intéressant d'observer qu'immédiatement après il y a une scène, interdite à une messe de requiem, qui ressemble au Baiser de Paix. Mais ici, au lieu de s'embrasser, les participants se heurtent. La parodie a commencé.

Bien qu'il n'y ait pas d'Introït dans la pièce, celui de la messe de requiem constitue une clé au symbolisme de la pièce le corps de Jan-in-Eremo est donné au peuple. C'est l'humanité qui importe le plus dans la pièce.

Pour le Kyrie eleison il faut attendre jusqu'à la fin de la pièce. Pendant que l'on repousse l'attaque de Jan, Duvelhond commence à s'écrier, "Ky...Kyrie." Simon Laquedeem répond, "Je t'en foutrai du Kyrie." (p. 108) La prière la plus sainte de l'Eglise est ainsi profanée.

On ne trouve qu'une référence atténuée au Trait et au Graduel. Le Graduel de la messe de requiem commence, "Requiem aeternum dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis." Et le Trait continue, "Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum." On trouve une référence au péché dans le commencement de la pièce. Krakenbus mentionne le péché de Carnibos. Celui-ci proteste, "Ma maladie, pas mon péché." (p. 72) Ses péchés sont déjà absous, ils ne sont plus spirituels mais corporels. L'auteur insiste encore sur le corps et non pas sur l'esprit.

Ghelderode crée une présentation dramatique de la Séquence. La Séquence de la messe de requiem commence: Dies irae, Dies illa, Solvet saeculum in favilla. Jour de colère, ce jour-là, qui réduira le monde en cendres. Cet hymne prédit le Jour du Jugement Dernier et les cataclysmes de la Nature qui vont l'accompagner. C'est exactement ce qu'on voit à la fin de la septième scène. Après avoir raconté l'histoire de Jan-in-Eremo, Simon Laquedeem jure qu'il n'a eu aucune part dans la mort de Jan. A ce mensonge, la foudre

commence à tomber partout. C'est aussi le sujet de la mort de Jan. Real-Tremblor le précise:

La vérité, c'est qu'au moment du trépas, le ciel solaire s'obscurcit brusquement--il ne fait pas fort clair, remarquez!--et que de monstrueuses nuées d'orage vinrent s'amasser au-dessus de la ville, où elles sont toujours, obsédantes en leur immobilité. (p. 80)

C'est une représentation visuelle et auditive des premières phrases de l'hymne. Cette manifestation du pouvoir céleste est appelée "une macabre farce," description fort exacte.

La lecture de l'Épître et celle de l'Évangile enseignent la foi de l'Église. C'est le récit de ce qu'ont vu les témoins à la foi chrétienne. D'une façon similaire, Simon Laquedeem raconte ce qu'il sait de Jan-in-Erémo. Ce témoignage fait un parallèle avec la Bible. On y parle du Christ-Antéchrist et de ses miracles. Au commencement de la scène, il s'agit de forces "vénéfiques" et de pouvoirs néfastes. Ce sont ces mêmes forces qui se sont manifestées dans la vie de Jan-in-Erémo, forces qu'il a tant aimées.

Le Sanctus, ponctué du son des cloches, annonce la partie la plus sainte de toute la messe, la consécration, la manifestation du Saint Esprit. En utilisant le son des cloches, Ghelderode veut suggérer la même chose. Dom Pikedoncker dit, "Lorsque la Flandre sera toute hérissée de tours, Jésus entrera au son des carillons dans les villes..." (p. 76). Mais le Sanctus des Fastes d'Enfer reste au passé. Quand Jan-in-Erémo a vaincu la peste on a entendu partout le son des cloches. Simon le décrit: "les cloches s'ébranlaient, affolant d'autres cloches--et dans les plaines, les cloches ripostaient, roulant par les quatre horizons la nouvelle, la stupéfiante nouvelle..." (p. 99). Cette nouvelle annonçait la victoire de Jan sur la peste. Mais les cloches proclament sa présence, la présence de l'Antéchrist.

Simon invoque la prière en disant, "Flectamus genua"



(p. 95). Il s'ensuit une scène bien développée de l'Agnus dei. Simon avale les mots latins et on ne peut entendre que le commencement de la formule. Et la réponse, Dona eis requiem est confusément prononcée.

A première vue, il est étonnant de voir qu'il n'y a pas de Consécration jouée dans la pièce. Mais dans cette messe invertie il est naturel d'en laisser tomber la partie essentielle. Il y avait certainement la consécration de l'hostie logée dans la gorge de Jan, mais c'est le corps de Jan, le Christ-Antéchrist, reposant sur l'autel qui est le sacrement; il n'est pas nécessaire de le consacrer.

Il y a plusieurs exemples de la Communion. Le premier se trouve au commencement de la pièce où Krakenbus met de la viande dans la bouche de Carnibos. Plus tard on trouve un autre moment de communion immédiatement après l'Agnus dei. C'est la communion des prêtres. On apporte des viandes et du vin. Simon donne l'ordre, "Mangez, buvez. En silence si possible. Le silence conviendrait, après ce que nous venons de voir" (p. 95). Il y a aussi une communion du peuple, cérémonie invertie. L'hostie, expulsée de la bouche de Jan est donnée à Vénérande, qui meurt immédiatement. Le sacrement qui devrait donner la vie apporte la mort! Simon murmure les formules; ces formules dont on n'entend que "Corpus... custodiat..." (p. 119) sont celles mêmes de la communion.

Pour l'enterrement, Simon murmure la formule, "Chorus angelorum te suscipiat et cum Lazarus quondam..." (p. 121). Les représentants du peuple emportent le corps de l'évêque. Ce n'est pas exactement un enterrement; on donne le corps au peuple. On voit encore une inversion, car l'absolution n'a pas lieu jusqu'à ce que le corps soit déjà emporté. L'encens dans la dernière scène n'est pas pour le défunt mais pour les vivants, non pas pour celui qui est mort, mais pour les prêtres.

Dans une messe de requiem, il n'y a pas de Bénédiction de la foule. Pourtant, elle existe dans Fastes d'Enfer. Au

commencement de la septième scène, les prêtres essaient d'apaiser la foule en la bénissant. Cette bénédiction est liée (par le goupillon) à l'Asperges, première bénédiction de la messe. Ce rite, qui devrait calmer les pouvoirs maléfiques n'a aucun effet sur la foule.

On voit que les éléments d'une messe de requiem forment la structure de la pièce; c'est une eucharistie infernale. Cette messe de requiem invertie et pervertie est presque sans ordre. Chaque élément en est inversé; c'est une messe démoniaque. Mais avant de préciser si la messe de Fastes d'Enfer est semblable dans son but à une messe normale, il faut discuter les implications de la mort.

Commençons par une étude de Jan-in-Erémo. Le problème est qu'il n'est ni vivant ni mort. Simon Laquedeem explique le cas:

Ce revenant étouffe. L'hostie l'étrangle, qu'il reçut avec haine et non par amour; l'hostie qui ne peut ni remonter ni descendre, et brûle le moribond qu'en raison de cette communion inaccomplie, le Ciel et l'Enfer se rejettent. Non, ce vivant ne vit plus et ce mort ne l'est pas! Il est suspendu dans le temps comme l'hostie l'est dans son corps (p. 109).

La vie est acceptable ou la mort; ce n'est que l'état de suspension entre les deux absolus qui est insupportable. Jan est heureux quand il peut mourir. La mort est ainsi une consolation; elle nous attend toujours à la fin de la vie. C'est un état positif qui a sa beauté. Krakenbus remarque combien le peuple s'intéresse à la mort. "La foule attend un mort, un mort à contempler. La mort, le spectacle de la mort, quoi de plus magnifique!..." (p. 76). Mais on trouve de l'espoir dans la mort. L'hostie consacrée (comme l'Eglise l'enseigne) agit comme un poison spirituel à celui qui n'est pas digne d'elle. C'était à cause de son péché que l'hostie a étranglé Jan. Le cas de Vénérande est différent; il n'y a pas de preuve qu'elle n'est pas digne de recevoir le Saint Sacrement. Pourquoi donc meurt-elle quand elle mange

l'hostie? C'est l'action attendue de ce sacrement inverti. La mort est la fin de la vie. C'est un soulagement. Simon dit en lui donnant l'hostie, "Toi! Rejoins dans l'éternité celui que tu enfantas" (p. 118). La mère et le fils sont réunis, non pas dans l'éternité de la vie, mais dans celle de la mort. L'eschatologie de la pièce consiste en ceci, de ne pas être suspendu entre deux absolus, mais de remplir n'importe quel état positif.

Une messe de requiem partage ses bienfaits également entre les vivants et les morts et la messe doit être un moyen de purgation. On a vu la consolation de la mort. Mais quelle est la valeur de la messe pour les vivants? Ce sont les prêtres qui reçoivent l'absolution et non pas le corps de Jan-in-Erémo. Les vivants ont besoin de l'absolution et de la purgation. La question de la purgation se présente tôt dans la pièce: le ventre de Simon le fait souffrir. On s'inquiète toujours pour ses intestins. La purgation physique représente la purgation spirituelle, l'un des bienfaits de la messe. Chaque messe est une répétition du sacrifice du Christ, c'est ce sacrifice qui sera efficace dans la purgation de Simon. Il s'écrie, "Mon ventre!... Calvaire de mon ventre!... Dedans, les épines, les clous, la lance..." (p. 84). Il participe dans le sacrifice de même que celui qui assiste à une messe.

L'expulsion des excréments physiques est le lien entre l'homme et sa vie corporelle. Il est toujours en train de se purger; c'est une partie intégrale de sa vie cyclique. On voit dans la dernière scène que la purgation mène à l'absolution. L'expulsion des vapeurs méphitiques produit un nouvel encens, l'odeur de l'humanité.

SIMON LAQUEDEEM. -En vérité, ça ne sent pas bon! Je dis l'odeur de la mort! Les morts puent.  
REAL-TREMBLOR. -Les vivants aussi! (p. 123)

L'humanité, que ce soit les vivants ou les morts, est unifiée par son odeur. C'est celle de l'ordure, des vapeurs

exhalées du corps qui deviennent une sorte d'encens, rendant le corps plus humain comme l'encens rend les choses sacrées plus saintes. Le mot "caca" est répété d'une façon presque litanique. L'effet de cet encens est de rendre les prêtres joyeux. Mais la messe est encore invertie et leur joie est démoniaque et infernale. La dernière réplique, "Ils ont chié pleine leur soutane" (p. 123) indique que leur purification accomplie, eux-mêmes absous par l'encens, les prêtres ont un lien "inéradicable" avec leur humanité.

C'est l'humanité qui est la plus importante dans la pièce. Jan-in-Erémo, dans son rôle de Christ, est donné au peuple qui le reconnaissent comme un d'entre eux. "Waar ligt Jan-men-Kloote?" (p. 120) demande le Doyen des bouchers. Le saint est un homme du peuple. Il ne va pas être enterré dans une église stérile. On ne peut pas oublier, en entendant le grondement continu du peuple, leur humanité omniprésente.

Mais si la pièce est une sorte de messe de requiem à la manière de Ghelderode, quelle est sa valeur sacramentelle? Le mythe de Jan-in-Erémo montre surtout l'importance de l'humanité. Si les prêtres ont fait du Christ un Dieu, le peuple au moins le reconnaît comme homme. L'homme occupe une position unique dans l'univers, entre le Bien et le Mal, entre les démons et les anges, entre le Ciel et l'Enfer. L'homme peut partager les qualités diaboliques ou célestes, mais il reste toujours essentiellement homme. De l'Introit à la Communion jusqu'à l'absolution, l'inversion de cette messe met en relief l'humanité à la fois de celui qu'on adore et des adorateurs. La messe de Fastes d'Enfer ne sert pas à réconcilier l'homme avec Dieu, mais avec sa propre humanité; l'homme est lui-même le Sacrement de la messe.

La pièce, une fusion du Céleste et de l'Infernal reflétant l'homme, ne célèbre que cette créature ordinaire de la terre, magnifique dans son humanité. C'est l'esprit humain qui domine dans la pièce, une eucharistie consacrée à l'homme, non pas à Dieu.

## NOTES

<sup>1</sup>Michel de Ghelderode, Fastes d'Enfer, dans Panorama du Théâtre Nouveau, Le Théâtre des Enfers, éd. Jacques G. Benay et Reinhard Kuhn. (New York: Appleton-Century-Crofts, 1967), p. 81. Les autres citations de Fastes d'Enfer sont tirées de cette édition.

<sup>2</sup>Cf. St. Jean VI, 55.

W. W. Robson, III

## -- NOTE DE L'EDITEUR --

"Notre Seigneur Jésus Christ a dit quelque part: 'Que ceux qui peuvent comprendre comprennent.'"

(J. ROMAINS, Les Copains.)

C'est encore à notre correspondant permanent auprès des Archives de la Voirie Municipale de Tegucigalpa (Guatemala) que nous devons le document historique que nous publions ici. Si l'on peut douter sérieusement du caractère original du susdit document, son caractère apocryphe est au-dessus de tout soupçon. Nous tenions, par souci d'honnêteté vis-à-vis de nos lecteurs, de nous-mêmes, de la Science, de la Postérité et du Syndicat des Agents de Voirie Tegucigalpiens, à éclaircir ce point avant de soumettre à l'appréciation des foules l'un des plus grands chefs-d'oeuvres parahistorico-littéraires de tous les temps: La Geste Toto.

Les divers manuscrits de la Geste Toto sont conservés respectivement à Tegucigalpa, Dudweiler, Postdam, Ur, Smolensk, Marcq-en-Baroeul, Sodomme, Gomorrhe, Carpentras, ainsi qu'en dix-neuf autres lieux, sans intérêt aucun et dont la liste ne pourrait ici qu'importuner le lecteur, l'indisposer à notre égard, et--qui sait--l'amener à contracter d'étranges maladies toutes plus graves les unes que les autres et auxquelles il succomberait rapidement, ajoutant ainsi son nom au bas d'une autre liste--celle des victimes innocentes de la Science--liste que, pour les raisons nombreuses et, n'hésitons pas à le dire, fort pertinentes que nous venons de mentionner, nous nous abstiendrons de publier. (Le lecteur dont la santé ne serait pas à toute épreuve peut, s'il en exprime le désir, se dispenser de lire ce paragraphe.)

Tresvait la nuit ed apert l'albe clere,  
 Li ber Toto est repaidriez de feste;  
 De son pedre la charete at fraite:  
 La riedre-guarde tant par est peceide  
 Desclöse est la porte, desmalét li costez

E altresì sont les eles estrossedès.  
 Ja vostre charz nen ait meisme soffraite 5745  
 Ço dist Toto: "Si mare fut net!  
 Com pesmes jorz m'est hui ajornez!"  
 En son visage est molt descolorez;  
 Baisset son chief, comencez a penser  
 Pesmes est son peure, a la main legiere. 5750  
 Las est li ber, si s'est colchiez a tere;  
 Toto se dort que mie ne s'esveillet. Aoi.

Toto se dort que ne s'esveillet mie  
 Li soleilz fut clers e halz e chalz e sonet a  
 midi, midi e demi.  
 Or vint li quens e vist son fils gesir. 5755  
 Il est merveillous hom plus que jo ne sai dire;  
 Mien escient a li quens grant ire.  
 Si overte a la boche ed a braire se prist:  
 "Ahi! Culverz, malvais hom, barbarin,  
 Sathanas, gloton, e felon encrisme!" 5760  
 Lors s'esveillet Toto e veit son peure e dist:  
 "Tresvait la nuit ed apert l'albe clere,  
 Li ber Toto est repaidriez de feste'  
 De son peure...

## NOTES

5739. V. donne: "Tresvait la nuit du 23 au 27 septembre 1128...", ce qui permet de situer cette oeuvre dans son contexte historique avec toute l'exactitude desirable en pareille matiere.
5740. v<sup>4</sup> donne: "Li ber Léon Trotsky; "l'emploi de l'article défini est ici grammaticalement justifié, et n'appelle aucune remarque. v<sup>7</sup>, notons-le cependant, donne: "Læ ber Toto," mais il s'agit là d'un pâté. Sur l'interprétation des pâtés dans la Geste Toto, voir RHLG, XXVI (1913), p. 13-904 (H. von Grossbliederstroff).
5741. v<sup>4</sup> donne: "De son fredre." v<sup>7</sup> donne: "De son oncle." v<sup>8</sup>: "De son concessionedre." Toto avait l'habitude-- comme cela se pratiquait couramment à l'époque--

d'emprunter le véhicule de ses parents, amis ou relations. Cette coutume a survécu jusqu'à nos jours. Sur ce point voir C.A.P.E.L.E.E.P.S.S. (1937-1967).

5744. V<sub>2</sub> donne: "les eles knrvzhtünbmjtw. "C'est douteux.
5745. A rapprocher de Rol. V. 2257.
5749. La conduite de Toto peut sembler singulière; elle est cependant facile à comprendre: c'est tout ce qu'il peut faire, à moins qu'il ne quitte le domicile paternel. Sur cette dernière possibilité, voir "La vie de Saint Alexis."
5750. Cf. 5741.
5751. V<sup>5</sup> donne "Rodon es lo ber," ce dont on peut déduire d'une part que le scribe de V<sup>5</sup> manquait de bases solides tant en grammaire qu'en orthographe et d'autre part que le baron Toto se serait ignominieusement saoulé au cours de la fête mentionnée au vers 5740. Cette hypothèse est confirmée par tous les manuscrits que nous possédons, remarquons-le au passage. Si nous avons cru bon de substituer "las," c'est dans le souci de rendre Toto un peu moins odieux qu'il n'est dans les autres versions. Nous avons cru que l'ivresse avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour que notre héros pût s'y abandonner pendant la semaine (cf. 5739.), en début de semaine qui plus est.
5753. A rapprocher de 5752.
5754. Vers douteux pour le rythme; n'existe dans aucune des versions de la Geste Toto. Purement et simplement rajouté par nos soins.
5757. On le serait à moins.
5758. Observation dont la précision n'a d'égal que le réalisme.
5760. On dit habituellement encrisme felon.
5762. Voir 5739 et suivants. Il s'agit d'une série interminable de laisses exactement semblables, similaires et identiques.



## TABLE DES ABBREVIATIONS

- CAPELEEPSSA. Cahiers de l'Association des Parents d'Elèves des Etablissements d'Enseignement Primaire, secondaire, Supérieur et Autres.
- RHLG. Revue d'Histoire Littéraire du Guatemala.
- Rol. La Chanson de Roland, Oxford version, édition, notes and glossary by T. Atkinson JENKINS, D. C. Heath and Company pub. Boston, 1965...
- Sch. W. SCHULTZ, Das altfranzösische Totoslied nach der Tegucigalpaner Handschrift. Dudweiler, 1913.
- V. La geste Toto, manuscrit de Tegucigalpa.
- v<sup>1</sup> à v<sup>27</sup>. Différents manuscrits, déposés en divers lieux. (Voir note de l'éditeur.)
- v<sup>27</sup> à v<sup>52</sup>. (Pour mémoire) Manuscrits itinérants.

Michel Coclet

