

WITOLD WOŁOWSKI  
Lublin

UN CAS LIMITE ET LES LIMITES D'UN CAS  
– LA *CELEBRATION* D'HENRI GHEON

Il suffit de quatre qualificatifs pour caractériser sommairement l'œuvre d'Henri Ghéon<sup>1</sup>: abondante, inégale, diverse, ignorée. Les trois premières qualités font un bloc uni, se supposant naturellement l'une l'autre, et l'on trouverait plus d'une méthode pour justifier l'emploi de ces trois épithètes. Par contre, rien n'illustre mieux que les simples chiffres ce voile de désintérêt qui éclipse presque toute l'entreprise de Ghéon, pourtant immense<sup>2</sup>. Ces chiffres, que disent-ils? Ils révèlent que 2 pages seulement sur 124 sont consacrées à Ghéon par Michel Lioure dans *Le théâtre religieux en France* (Paris: PUF, 1983), 3 pages sur 100 lui reviennent dans le *Théâtre et religion* de Gabriel Marcel (Lyon: Ed. Emmanuel Vitte, 1958); Jeanne Hamelin dans son *Théâtre Chrétien* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1957) se débarrasse du problème en une page, alors que son ouvrage en comprend 120. Les grandes «sommés» littéraires chrétiennes ne sont pas plus éloquents: on note 2 pages sur 350 chez Gonzague Truc, dans l'*Histoire de la littérature catholique contemporaine* (Casterman, 1961), alors qu'on aurait là le droit de s'attendre à un chapitre plus volumineux; même chose pour les travaux de synthèse de l'histoire littéraire «non orientés» où la recherche du nom de Ghéon risque d'aboutir à l'échec complet, à moins de fouiller scrupuleusement les plus grandes collections, comme celle de C. Pichois (*Le XX<sup>e</sup> s.* par

---

<sup>1</sup> Ghéon est pseudonyme de Henri-Léon Vangeon.

Table des abréviations que nous utilisons dans le texte:

I,1,1 – journée, tableau, scène

I,1 – tableau, scène

M – *La merveilleuse histoire* avec le numéro de page d'où vient la citation

V – *La vie profonde* avec le numéro de page d'où vient la citation

TG – *Le Théâtre d'Henri Ghéon* (de Maurice Déléglise)

<sup>2</sup> Il est l'auteur de 84 pièces.

Pierre Olivier Walzer, Arthaud, 1975). Il va de soi que du point de vue de la pure analyse littéraire la plupart des remarques contenues dans ses travaux resteraient tout aussi significatives si elles y étaient carrément absentes. L'unique tentative de saisir la totalité de l'œuvre de Ghéon représente la thèse de Maurice Délégglise, *Le théâtre d'Henri Ghéon* (1947) qui compense en quelque sorte le silence des autres chercheurs. On y réserve 400 pages à la seule dramaturgie ghéonienne, encore que le commentaire de certaines pièces, et pas les mineures, se réduise à signaler leur existence. Toutefois, par sa visée synthétique, l'ouvrage de Délégglise, demeure aussi insuffisant sur le plan analytique que les études précédentes. Il est concentré davantage sur la problématique, sur la pensée, bref, sur le fond, tout en essayant de déterminer la nature et la place de la dramaturgie de Ghéon dans le gratte-ciel de l'histoire littéraire<sup>3</sup>.

Face à ces recherches qui, excepté celle de Délégglise, ne touchent presque jamais les phénomènes textuels, la présente étude se pose un but radicalement différent.

Quant à la méthodologie, nous espérons qu'on nous fera crédit d'une longue minute d'explication.

C'est à partir des détails et des menus problèmes qu'on se propose de travailler – voici la première chose sur laquelle il faut mettre l'accent. Allant à rebours de la conception flaubertienne de l'écriture, on aimerait se concentrer sur les *perles* plutôt que sur le *fil* qui les unit<sup>4</sup>, et, peut-être, en un sens, de reconstituer celui-ci à partir de celles-là.

Les analyses qui suivront concernent deux pièces par lesquelles Ghéon posa les bases du théâtre qu'il rêvait pour «le Vaste peuple». Elles appartiennent toutes les deux non seulement au même répertoire, celui du «Théâtre

---

<sup>3</sup> Selon M. Délégglise l'art dramatique de Ghéon qui «ouvre des horizons nouveaux, élargit le champ de l'action dramatique», viendrait se situer là où s'éteignent les grands genres de l'époque, tels que la comédie bourgeoise et le drame néo-romantique. En essayant d'«atteindre l'esprit», il s'opposerait en outre au psychologisme «tout de surface» du théâtre d'Antoine «prétendument réaliste et monstrueusement faux dans l'ordre réaliste». Dans ce sens, le mot *renouvellement* revient constamment. L'autre idée qui surnage est celle du caractère précurseur de cet art qui, étant «d'orientation nettement catholique», se revigore en réutilisant habilement toutes les ressources disponibles depuis les mystères médiévaux jusqu'à la farce. Enfin, M. Délégglise met équitablement en avant l'honneur qui revient à Ghéon «d'avoir promu le drame religieux sur la scène française» et insiste beaucoup sur l'importance de cet effort remarquable que représente dans un siècle comme le nôtre la tentative d'instituer un *théâtre populaire chrétien*.

<sup>4</sup> J. ROUSSET, *Forme et Signification*, Paris, 1962.

des Saints», mais encore à la même catégorie de spectacle (organisé en plein air) dont la fonction est d'accompagner l'office. Composées à deux ans d'intervalle, ces deux pièces reçurent, dans le classement proposé par l'auteur lui-même, appuyé par Maritain, l'appellation de *célébration*. Voilà les titres dans leurs pleins développements, qui sont par eux-mêmes significatifs:

*La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menton*  
*en trois journées et un épilogue*  
*Récrite en prose mêlée de vers par Henri Ghéon*  
*D'après un mystère du XV<sup>e</sup> siècle*  
*A l'occasion des fêtes du millénaire de S. Bernard en Savoie*  
(mars 1923)<sup>5</sup>

et:

*La vie profonde de St. François d'Assise*  
*en cinq tableaux dialogués*  
*Composée pour les fêtes de son septième centenaire 1226-1926*  
(septembre 1925)<sup>6</sup>

La finalité fonctionnelle de ces deux œuvres, officiellement décrétée dans les sous-titres, est de devenir l'annexe à la célébration des anniversaires respectifs. C'est là un fait très important, puisqu'il indique le caractère délibérément servile de l'art qu'elles renferment à l'égard des besoins du culte catholique. De ce point de vue, les deux pièces et, plus généralement parlant, la *célébration* comme genre, constitue un cas limite – un cas limite d'asservissement à un des aspects de la réalité. On reviendra sur ce problème plus en détail dans le chapitre «Le Réel et la *célébration*». Mais les implications du réel dans la célébration et l'inverse ne sont pas la seule caractéristique par laquelle la célébration «dépassé». Il y en a d'autres qui seront indiquées au cours des analyses.

La *célébration* rejoint ainsi une série de «curiosités littéraires» – œuvres où certaines qualités sont poussées à un degré voisin du maximal<sup>7</sup> et dans lesquelles le rapport de l'art et de la réalité se fait tantôt subtile et difficile à élucider, tantôt importunément direct, mais toujours évident<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Coll. «Les cahiers du théâtre chrétien», Paris: André Blot, 1924.

<sup>6</sup> Coll. «Les cahiers du théâtre chrétien», Paris: André Blot, 1926.

<sup>7</sup> Un tel idéal est réalisé par l'imagerie surréaliste dans le domaine poétique.

<sup>8</sup> «Il [Ghéon] estime qu'une esthétique du merveilleux dramatique chrétien n'exige obéis-

C'est le cas – pour citer quelques exemples assez typiques – du journal intime d'Henry-Frédérique Amiel dans le domaine de l'art diaristique; c'est le cas des *foirades* de Beckett dans la catégorie de la «prose libre»; c'est le cas de la *Fin de Satan* de V. Hugo dans le secteur de la poésie métaphysique; c'est le cas des *Entretiens sur des faits divers* de Jean Paulhan qui nous introduit dans la critique littéraire par le biais des souvenirs dialogués; c'est également le cas de l'*Algèbre des valeurs morales* de Marcel Jouahandeu et de sa proche parente – l'*Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy, volume tout fait d'anecdotes contemporaines, de références bibliques, et de jugements personnels, où la morale, la philosophie, les valeurs sociales sont exposées à travers une transposition ironique qui crée des complications supplémentaires; c'est enfin le cas de *La neige ou le bleu – une vie de Stendhal* de H.-A. Baatch – une mise en scène de biographie à la fois semblable et dissemblable par rapport à celles que nous propose Ghéon avec St. Bernard de Menton et de St. François d'Assise.

Hybrides ou «cas cliniques», tous ces exemples de l'activité littéraire constituent, chaque fois différemment, de véritables «extrémités».

On comprend maintenant mieux le titre de cet article.

Il s'agira donc d'isoler et d'analyser les ingrédients d'un genre et de déterminer ses limites, ou du moins d'indiquer les secteurs principaux de son champ opératoire.

Pour ce faire, il faudra d'abord se positionner en face de M. Déléglise qui constate ceci à la faveur de sa méthode:

L'erreur capitale des critiques en face des mystères du Moyen Age est de rendre leurs sentences comme s'ils n'avaient devant eux qu'un texte poétique. La même attitude se constate généralement vis-à-vis de la majeure partie de l'œuvre de Ghéon.

Bien évidemment, pour ce qui est de sentences<sup>9</sup>, on s'en gardera bien, ce rôle de la critique étant déjà «passé de mode», mais c'est précisément la même erreur capitale que l'on se permettra de perpétuer dans la majeure partie de la présente esquisse: incorrigiblement, nous aurons devant nous des textes poétiques. On gardera cependant présent à l'esprit le fait que le sens

---

sance ou soumission que sur deux points essentiels: 1. l'humanité; 2. la doctrine: les sentiments de l'homme, l'économie des desseins révélés de Dieu. Ces deux points respectés, l'auteur sera en règle [...]» (TG 143).

<sup>9</sup> On n'est pas animé par la règle qui proclame qu'il est aussi instructif de considérer les *mauvaises* œuvres que les chefs-d'œuvre, mais bien par celle qui recommande de porter son intérêt à toutes les branches et branchettes existantes.

et le message de ces pièces sont à chercher aussi en dehors de leur valeur purement artistique.

Ainsi, la démarche la plus adéquate devra se constituer de plusieurs démarches adéquates, seul l'éclectisme méthodologique permettant de rendre compte de l'intégrité littéraire du phénomène auquel on est confronté.

Au cours du travail préparatoire, trois grandes perspectives se sont signalées comme guides:

1. la présence du surexistentiel<sup>10</sup> au niveau des personnages;
2. la présence de l'élément symbolique et métaphorique au niveau du langage;
3. le rapport entre l'Art et la Réalité.

\*

#### CELEBRATION – DEFINITION PRELIMINAIRE

Qu'est-ce que c'est que la *célébration*? Comment est-elle définie par l'auteur lui-même et par ses critiques? A vrai dire, les matériaux définitionnels n'abondent pas. On ne dispose que d'un avertissement de l'auteur précédant la *Vie profonde*, d'une courte définition de M. Déléglise et d'un discours du Fou qui ouvre la *Merveilleuse histoire*. Pour le reste, il faut s'en tenir aux textes.

L'avertissement signale d'emblée: «Nous ne nous dissimulons pas le caractère hybride de notre entreprise.» Après quoi, Ghéon avoue ceci: «[...] on a trop écrit de saint François [...] pour qu'un auteur puisse s'abstraire d'une si belle [...] tradition. Le voilà contraint à citer, beaucoup plus qu'à refondre.» Outre la tradition écrite qui se rattache à St. François et à St. Bernard (le mystère médiéval qui sert de matrice<sup>11</sup>), l'auteur s'aide également d'une riche tradition picturale qui s'est constituée autour du saint: «notre effort – s'explique-t-il- ne consista donc qu'à ordonner des éléments connus, dans de vastes ensembles décoratifs inspirés de Giotto, de Gozzoli, d'Angelico». On retiendra donc dès lors que le propre de la *célébration* est de mélanger les inspirations et de rester tributaire de la tradition écrite formant la légende et, dans le cas de St. François, de l'imagerie des fresques de la basilique supérieure d'Assise.

---

<sup>10</sup> Pour l'explication de ce terme voir le début du chapitre «La surexistence dramatique et le drame».

<sup>11</sup> Le texte du mystère a été publié par M. Lecoïn dans la coll. «Anciens Textes Français».

L'introduction du Fou offre quelques éléments supplémentaires. Le Fou, «agent de liaison» entre la scène et le public<sup>12</sup>, nous avertit en toute franchise que nous allons avoir affaire à: «Une histoire dont l'apparence / Est fort loin de la vraisemblance». Ce qui compte, c'est la vérité du fond, la puissance de l'idée de base, celle de l'héroïsme réel et historique du protagoniste. Peu importe donc que la vraisemblance ou même la vérité soient un peu écornées – la légende y gagne, le mythe revit et s'incruste davantage dans les consciences des fidèles et des visiteurs de passage<sup>13</sup>. Le fou continue en vers:

Je pourrais vous paraître fou,  
Moi qui ne le suis point du tout,  
Mais plutôt la sagesse même:  
Je balance entre deux extrêmes.  
Et, si notre plan réussit,  
Nous vous balancerons aussi  
Du noir au blanc, des pleurs au rire,  
Du mal au bien, du mieux au pire,  
De l'enfer au ciel, en passant  
Par un climat intermittent [...]  
Afin d'édifier les âmes [...]  
Afin de consterner les dames...

(M 14)

En passant outre «la consternation des dames», effet probable lié à la particularité thématique du spectacle, reste à noter, comme traits distinctifs de la célébration, le rapprochement des contraires y compris la région intermédiaire, ainsi que son projet édifiant. La place spéciale réservée au rire n'est pas non plus un élément négligeable, ne fût-ce que par le fait que seul un humour consciemment assorti peut bien s'adapter à la gravité du projet et aux arrière-pensées qui sous-tendent la *célébration*.

La dernière remarque du Fou est doublement intéressante:

[...] par la seule magie de la Dame Fiction qui est régente du théâtre, vous pourrez courir et bondir [...] à la poursuite de Bernard – et j'ajouterai même: du siècle de Bernard au nôtre; car les hommes ne changent point et leur cœur bat toujours à gauche; quelques anachronismes vous le rappelleront à dessein.

(M 13)

---

<sup>12</sup> Le Fou est en lui-même un personnage important du point de vue dramaturgique. C'est un organisateur du jeu traditionnel, tel qu'on les voit dans les mystères. On voit d'ailleurs qu'il se tisse une subtile parallèle entre sa nature et la nature du spectacle qu'il dirige.

<sup>13</sup> Dans ce contexte, on consultera avec profit l'ouvrage de C. G. JUNG, *Psychologie et Religion*, Paris: Buchet/Chastel, 1985.

Que la célébration, dans sa liberté déjà considérable, ne craigne pas non plus les anachronismes, cela n'est pas surprenant<sup>14</sup>. Ce qui est plus frappant, c'est la personnification de la Fiction Littéraire qui reporte le texte à un métaniveau, ce qui fait que l'espace littéraire, dans l'acception stricte du terme, n'est pas ici respecté (les principes de l'art y sont en cause). Mais voici un autre passage qui va encore plus loin dans ce sens. Ici, la réflexion métatextuelle (une définition poétique de la poésie) passe en directe:

Deuxième Seigneur: J'aime la poésie, car elle brouille tout, et le monde est par elle, comme une tapisserie sans sujet, où l'on ne voit que fils de toutes les couleurs allant et venant sur la trame.

L'examen du caractère d'un genre dramatique ne saurait faire abstraction du dénouement qui est la dernière flèche déterminant le sens des investigations, le point clef – celui où l'auteur appose sa marque de fabricant. Or, il semble que c'est bien dans le dénouement que la *célébration* est la plus proche de la véritable célébration religieuse. *La Merveilleuse histoire* se termine par un *Gloria in excelsis Deo* censé partir du ciel et chanté en réalité par le chœur sur un ton triomphal. *La Vie profonde* s'achève en un hymne-litanie à St. François qui regimbe avec des mots «Glorifié sois-tu...» sur les dernières 80 lignes.

A la lumière de ce qui précède, la *célébration* apparaît comme une formule dramatique d'assez grande contenance. Ce n'est donc pas sans raison valable (bien que sans preuves...) que M. Déléglise conclue en ces termes:

La célébration,[...] sera en quelque sorte une Somme. [...] A la fois spectacle, enseignement et prière, rien ne sera négligé pour accroître sa puissance dramatique.<sup>15</sup>

## I. LA SUREXISTENCE DRAMATIQUE ET LE DRAME

Le terme de *surexistence*<sup>16</sup> réclame sans doute une explication. Il a été mis en circulation par *Les différents modes de l'existence* d'E. Souriau (Paris, 1943). Dans cet ouvrage strictement philosophique Souriau distingue trois

<sup>14</sup> Il faut remarquer que le procédé est assez apprécié par Ghéon qui le manipule savamment. On le voit bien dans une féerie qu'il a composée sur le canevas des romans de la Table Ronde, *La quête héroïque du Graal*.

<sup>15</sup> TG 115.

<sup>16</sup> Ce terme est à ne pas confondre avec «le merveilleux» qui est indépendant des personnages. De ce point de vu, il y a relativement peu de merveilleux dans les textes faisant objet de cette étude.

niveaux de l'existence humaine suivant, entre autre, la hiérarchie des enjeux qui déterminent le comportement des individus. Reportés sur le plan de la théorie du théâtre par P. Ginestier, ces niveaux correspondent à la condition dramaturgique des trois catégories de personnages: celle des comparses (dotés de sous-existence, n'existant que par la fonction qu'ils remplissent), celle des personnages principaux (dotés d'existence simple, c'est-à-dire réduits à opérer sur le plan psychologique des tensions interhumaines) et celle des héros (dotés de surexistence, c'est-à-dire opérants sur le plan métaphysique des diverses valeurs plus ou moins abstraites). Dans cette théorie qui stratifie l'espace dramatique en trois plans, il existe plusieurs voies pour atteindre le plan le plus élevé, celui de la surexistence. Voici les principales possibilités mentionnées par Ginestier:

1. camper un personnage qui, s'étant fixé une idée à défendre, un but à atteindre, tend coûte que coûte à rester fidèle à lui-même;
2. camper un personnage qui s'indentifie avec un groupe social à idéologie commune qu'il sert bon gré ou mal gré (ici l'idée conductrice est imposée par le groupe);
3. arranger une rencontre de plusieurs destinées humaines dans un endroit de sorte que cette rencontre soit décisive pour une ou plus d'une de ces destinées particulières;
4. mettre un personnage en contact avec l'absolu quel qu'il soit;
5. faire subir à un personnage une transformation intérieure profonde et radicale grâce à laquelle il conquerra une nouvelle personnalité, différente de l'initiale;
6. unir les êtres dans la mort;
7. camper un personnage qui restera solitaire tout au long de la pièce, qui sera, pour ainsi dire, tête-à-tête avec son problème.

Ce ne sont, répétons-le, que les grandes autoroutes de la surexistence dramatique, car on se doute bien que la liste ci-dessus ne prend pas en compte tous les sentiers secondaires et les routes encore en construction – c'est du reste le grand avantage de la méthode de P. Ginestier.

Mais est-il vraiment besoin de prouver que les choses se déroulent sur un plan surélevé dans les pièces dont le sujet même est le renoncement au monde, la sainteté, bref, le surhumain? Ne suffirait-il pas de rappeler simplement que l'histoire de St. Bernard est *merveilleuse* et la vie de St. François *profonde*? Non: c'est parce que la surexistence, telle qu'on la voit dans les célébrations de Ghéon, a une relation spéciale avec le drame et cette relation mérite qu'on en dise un mot. Il faudra donc reporter le débat sur un autre terrain,



tout en gardant le même poste d'observation. On essayera aussi de disposer les choses autrement que la liste ne le suggère. Ainsi, deux groupes de problèmes vont être isolés. Le premier groupe réunira tout ce qui est le mieux perceptible à travers les personnages (les héros). Le second groupe concernera la logique qui les anime. Cette dissociation est d'ailleurs en parfait accord avec la méthode de P. Ginestier.

### 1. *Autour des héros*

Que *La Merveilleuse histoire* et *La vie profonde* mettent en scène deux existences analogues, il n'est pas difficile de le voir:

#### *La vie profonde*

Trois amis de François Bernardonne, poète et viveur, fils d'un riche marchand de draps, l'invitent à prendre part dans leurs escapades nocturnes, en lui rappelant le temps où il puisait à pleines mains aux divertissements que lui offrait la vie. Il refuse sous prétexte d'un rendez-vous mystérieux que lui avait fixé une inconnue [1] la nuit même. L'inconnue, c'est la Dame Pauvre. François se fiance à elle.

A partir de là, les choses s'accélèrent; s'étant fait mendiant, François, vient prier dans la chapelle de St. Damian qu'un jour Dieu le somme de restaurer. Il vend les draps de son père et en rapporte le profit au chapelain. Le père enrage; il reprend son argent au prêtre, enferme son fils dans un cachot pour le traîner devant la juridiction de l'évêque. Le fils renie le père qui maudit le fils [2] (on apprend tout cela par le récit du chapelain). François part et revient à Assise en ermite, suivi par le vieux pauvre Albert. Au milieu des moqueries et sarcasmes, il engage la quête des pierres pour la restauration de la chapelle.

#### *La merveilleuse histoire*

Une meute de démons habitant Mont Saint-Joux (un col alpin entre de la France et l'Italie), commandée par Jupiter dont la statue domine le passage, assassinent un pèlerin français qui a eu la malchance d'être le dixième de son groupe à franchir le col. Descendus à Aoste, ses compagnons présentent une supplique dans le couvent local pour exorciser l'endroit. Mais la tâche n'est pas quelconque: seul un homme saint pourrait le faire. Dans sa prière, l'Archidiacre du couvent, obtient de Notre-Dame et de Dieu le Fils la promesse qu'un homme de grande valeur viendra délivrer le passage. A l'instant même Bernard est appelé [1]. Il vient de retourner à Menton de Paris où il était parti pour étudier («pour le principe – comme l'entendait son père – et pour ne pas paraître trop nigaud en société»). Au grand étonnement du père, Bernard ne manifeste aucun attrait pour le monde, au contraire, il veut entrer au service de Dieu qui l'appelle. Son père cependant l'appelle au mariage. Il avait même décidé que «le jour de son retour

L'Homme Simple et le seigneur Bernard de Quintavalle sont ses premiers adhérents.

Avec le III<sup>e</sup> tableau, on retrouve St. François, entouré de disciples et d'une renommée de saint, dans un vallon à quelques lieues d'Assise [les voyages en Égypte et au Maroc sautés par Ghéon ayant eu lieu entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> tableaux]. Il se demande à présent s'il ne doit pas cesser de prêcher par crainte de commettre ainsi le péché contre l'humilité; il prêche alors aux oiseaux, ou plutôt il traduit leur chant en langage humain. Interrogé sur la question de la prêche, St. Sylvestre et dame Claire l'encouragent à reprendre les activités de prédicateur.

Le IV<sup>e</sup> tableau nous montre St. François retiré dans une hutte sur le mont Alverne où il vient se distraire de ce qui est du monde. Il ne demande désormais que deux grâces à Dieu: de «souffrir autant que possible les souffrances du Fils de l'Homme et d'éprouver autant que possible l'amour qui les lui fit rechercher étant Dieu». Dieu le lui accorde: il reçoit les stigmates de la Passion [3].

Mort, on célèbre à son honneur un office élogieux au couvent des Pauvres Dames filles de sainte Claire.

serait celui-là même de ses fiançailles» avec Marguerite de Miolans. Il force son fils à se rendre sur l'heure au château de l'élue et les fiançailles deviennent fait accompli.

Un mois plus tard, la veille de la noce, Bernard est de nouveau obligé de retrouver sa fiancée pour lui «présenter ses galanteries». L'entrevue des jeunes gens autorise à garder tous les doutes sur leur avenir. Cependant, les préparatifs plafonnent et c'est toute la joie dans les deux camps. Or, elle est trop hâtive: Bernard vainc les tentations des démons de Jupiter, s'échappe miraculeusement du château et disparaît, rompant ainsi les fiançailles [2].

Le lendemain, c'est le scandale. Peu s'en faut qu'une escarmouche ne s'engage entre les deux familles, mais l'intervention pacifique de Marguerite apaise le conflit. Entre-temps Bernard est reconduit par saint Nicolas au couvent d'Aoste où il remplace l'Archevêque mourant.

Les neufs pèlerins retournent dans leur pays. Bernard sera le dixième, celui auquel les démons ont coutume de s'attaquer. Cette attaque là leur sera fatale: avec leur chef enchaîné, ils sont chassés [3] du mont. En descendant, Bernard retrouve ses parents et un petit mot de Marguerite retirée en ermitage.

[1] Appel [2] Rupture [3] Exploit

Voilà la morphologie sommaire du drame de la vocation, le schéma<sup>17</sup> de son intrigue, les points clefs du mythe. Ces trois étapes essentielles, dont chacune constitue une expérience existentielle des plus extrêmes, font que les existences des héros qui les franchissent deviennent des existences particu-

<sup>17</sup> Au sens proppien du terme. Ce schéma s'applique du reste à la vie même de Ghéon. Qu'on lise, pour s'en convaincre, ce passage des *Feuillets d'Automne* d'André Gide (Paris: Mercure de France, 1949, pp. 124-125): «[...] et j'aimais jusqu'à ses outrances où son lyrisme

lièrement tendues et dispersées. Ces héros vivent constamment dans un état d'alerte<sup>18</sup>; ils tournent leurs antennes dans tous les sens, enclins à percevoir de graves signes dans les menus incidents. Comme ils sentent que leur destinée ne leur appartient pas exclusivement, ils cherchent, et premièrement en eux-mêmes, à savoir avec qui ils la partagent. Dans sa version la plus aiguë cette idée prend la forme d'une opposition très nette entre deux instances. Bernard l'exprime lui-même dans la lettre indiquant à ces parents les raisons de sa conduite: «Si je ne fais pas votre volonté, mon bon père, je ne fais pas non plus la mienne, sachez-le.» (M 157).

Mais le problème n'est pas si simple, comme la voix de Dieu n'est jamais assez distincte. Sinon où serait le drame? Les paroles de Bernard sont donc claires et justes, elles paraissent lui venir facilement sous la plume, mais ce n'est que la surface, le résultat d'un sourd travail spirituel, d'un long processus d'écoute et de réponse jalonné de mille et un zigzags cérébraux. Et c'est là le véritable lieu du drame. Ce drame, essentiellement intérieur (et par là même surexistentiel), doit être tiré au clair, projeté sur cet écran qu'est la scène. D'où l'extraordinaire prolifération de tierces instances<sup>19</sup> jouissant du privilège de la parole dans les deux pièces qui nous intéressent.

Faisons le compte global: Dame Pauvreté, Dame Chasteté, Dame Obéissance, Dame Fiction (à laquelle, heureusement, personne ne s'adresse); un chœur des oiseaux dont certains prennent la parole pour leur propre compte (un vieux pivert, un geai, une tourterelle, un moineau, un vieux corbeau, une pie, un roitelet, un rossignol, une fauvette); quatre diabolins avec en tête Satan-Jupiter; deux Anges de Dieu dont l'un musicien; Dieu le Fils, Notre-Dame, l'Archange Gabriel, saint Nicolas; s'y ajoutent des voix de toutes espèces y compris les voix-échos des personnages réels qui n'apparaissent jamais sur scène, tel St. Sylvestre. Le ciel, la Nature, l'Enfer, tout parle dans la *célébration*. N'est-ce pas aussi en cela un cas limite?

On le sait: la mise en place d'un personnage abstrait (Ange musicien, Satan), allégorique (Dame Pauvreté), non corporel (une voix), non personnel (des oiseaux parlant) n'est rien d'autre qu'une dissociation intérieure rendant

---

le poussait et cette sorte de générosité débordante qui le faisait s'oublier sans cesse. Cette même générosité l'invita plus tard, lorsque la conviction religieuse [1] s'en mêla, au sacrifice de sa sensualité [2]; et je voudrais n'avoir pas à dire: de son art [3]».

<sup>18</sup> St. François met en question la validité de son jugement au moment où son autorité est déjà communément reconnue.

<sup>19</sup> On se permet de réunir sous cette appellation tous les phénomènes textuels ayant le statut de personnage, mais n'étant pas des êtres en chair et en os.

possible la personnification d'une autre partie de lui-même. Ce procédé conventionnel permet au personnage de dialoguer avec lui-même, avec le rêve ou l'idée qui l'habitent. Dans ce sens, les dialogues de François avec la Dame Pauvreté et les oiseaux ne sont que des monologues intérieurs à voix multiples. On le voit bien dans la scène de tentation de Bernard par les diables (II, 4, 1), scène dans laquelle le jeune homme intègre dans son monologue les paroles chuchotées par les démons, il les fait siennes ou ne s'avise pas qu'elles proviennent d'une autre instance. Il en va autrement dans le cas des contacts verbaux avec Dieu le Fils dont les propos sont pour Bernard presque étourdissants, décidément étranges. Mais si nombreux que soient les nuances qui s'y présentent, ce phénomène ne fait qu'accentuer une seule chose: la solitude du héros<sup>20</sup>. On peut avoir l'impression vague que St. François et St. Bernard sont entourés d'une foule de personnages secondaires, disciples, famille, mais dans un certain sens ce n'est qu'une illusion d'optique: on prend des spectres pour de vrais compagnons de dialogue. Certes, les disciples sont là, la famille est là, mais aux tournants décisifs de leurs trajets (l'Appel, méditation précédant la Rupture, le Devoir) ils sont abandonnés à eux-mêmes et à leurs satellites artificiels en tous genres: il arrive qu'au milieu des gens St. François parle aux pierres et s'adresse à l'eau qui lui sert à préparer le mortier: «Ma sœur la pierre, toi qui supporteras les autres, je te bénis» etc. (V 83).

On pourrait d'ailleurs se demander si toute dissociation de personnage ne reporte pas mécaniquement l'action qui «passe par lui» dans la III<sup>e</sup> dimension de l'espace dramatique.

## 2. Renoncement et rupture

Le renoncement et la rupture sont certes les sources principales de la dynamique dans les deux pièces en question, mais ce ne sont pas des renoncements et des ruptures semblables.

Le cas de St. François semble moins compliqué qu'on ne le prévoit, l'absence de femme réelle simplifiant beaucoup la marche de l'affaire:

L'inconnue: Sais-tu, François, qu'au pays où je tiens ma cour, il n'est aucune des choses que tu aimes... ni violes, ni luths, ni vins choisis, ni nourritures délicates; ni faste, ni divertissement ni loisir, ni même repos?

---

<sup>20</sup> C'est dans son analyse d'*Antigone* de Jean Anouilh que P. Ginestier démontre le mieux comment une telle solitude reporte le personnage dans une autre dimension spatio-temporelle, celle de la surexistence.

François: Je l'ignorais mais peu importe!

L'inconnue: Tu y renonces?

François: [...] Je ne renonce à rien. Vous serez ma musique, ma distraction, ma parure, mon sommeil, mon banquet et rien ne manquera.

La question se pose spontanément: où est le drame alors? où est la difficulté, le dilemme, la peine, un n'importe quoi qui fasse mal? Cette naïveté adolescente de François serait-elle feinte? Sans doute, car il n'est d'autre moyen pour garantir la tension et garder le sérieux. Dans le cas contraire, il y aurait une atteinte grave à la vérité humaine, telle que la révèle l'observation quotidienne, car il est inadmissible qu'un *X* accueille la misère avec autant d'hospitalité. Toute médaille doit avoir son revers et quand bien même elle n'en aurait pas, il conviendrait de lui en fabriquer un: il faut bien qu'un acte héroïque en coûte quoi que ce soit au héros. Ce n'est même pas là une question de vraisemblance, mais de bienséance: il sied qu'un acte héroïque nous en coûte. Mais, c'est entendu: nous sommes ici à mille lieues de toute vraisemblance et de toute bienséance, et c'est pourquoi, en dernière analyse, une troisième solution s'impose: ce dialogue doit se lire métaphoriquement. Les mots n'y conservent pas leur signification exacte; les mots, au fond, importent peu. François accepte et c'est de ce fait qu'il faut prendre note. Intenter des procès aux phrases particulières serait de la mesquinerie et de l'incompétence: elles appartiennent désormais à la légende dont l'immunité les protège.

Mais il faut tout de même constater que la surexistence telle que la pratique Ghéon risque parfois de paraître un jeu dangereux du point de vue dramaturgique.

Le renoncement de Bernard est plus complexe. Il pourrait être examiné au départ de la scène de l'entrevue des jeunes gens, la veille du mariage qui n'aura pas lieu. L'inconvénient principal, c'est qu'on ne peut dire rien de sûr à propos de sentiment de Bernard. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il tourne en rond, très lentement, à petits pas, il s'éloigne en spirale, de sorte qu'on ne sait plus s'il s'agit là d'hésitation authentique ou s'il guette lucidement le moment propice pour assener le coup de grâce à son sentiment dont il ne comprend même pas la nature. Assassinat méthodique? ou obéissance à un mouvement naturel qui a sa source dans les profondeurs de son être?

Le problème reste insoluble, d'autant plus que la résonance du dilemme est amortie par la capacité de résignation étonnante que l'on découvre chez Marguerite. Ce n'est vraiment pas de chance: le couple n'est pas mal assorti, ce qui rendrait le drame encore plus aigu et déchirant. Ghéon poursuit son jeu qui consiste à passer outre l'intérêt du drame. Il choisit de camper sur

scène – au lieu d’une âme simple, capable de ressentir dûment la dureté du coup – une âme exceptionnelle, armée jusqu’aux dents contre de tels revers. Il faut placer ce détail dans un puissant éclairage: Marguerite est une jeune fille aussi héroïque que son fiancé, c’est encore un personnage plus familier du ciel que de la terre fixe. Impossible de contredire: ils sont cornéliens tous les deux, tous les deux regardant vers l’au-delà, tous les deux à la hauteur de l’aventure qui arrive à l’autre. Dès lors, le drame devient bizarre: il n’y a plus de drame véritable; il n’y a qu’un arrangement des surhommes dans un monde qui leur est transparent et prévisible.

Mais d’autre part, le surexistentiel (entendu davantage au sens du merveilleux) offre au drame des ressorts spéciaux, macrocosmiques. Dans la *Merveilleuse histoire*, outre les tensions qui se tissent entre les personnages, deux puissances surnaturelles entrent directement en action, en polarisant davantage les relations. On pourrait dire qu’on y assiste à une compétition qui se dispute entre une équipe de démons et une équipe mixte formée de personnes divines, d’anges et de saints. Sous ce rapport donc, l’introduction du plan surexistentiel aiguise les conflits, augmente les amplitudes des oppositions.

### 3. *Oxymore logique et logique opératoire naturelle*

Comme on vient de dire, les deux *célébrations* mettent en scène des héros qui doivent se mesurer aux destinées peu communes, qui vivent, dirait-on, là où se touchent les périphéries de ce monde et de l’autre. Telle est également la logique dont ils usent envers leur entourage et qui s’investit dans diverses structures des œuvres de ce type (littérature religieuse). A côté des expériences existentielles ou des qualités exceptionnelles, cette logique semble le second grand facteur d’enrichissement du texte qui vise à le doter d’un halo mystérieux, élément permettant le raccord facile à d’autres éléments du niveau surexistentiel.

Une série de citations sera nécessaire.

Juste après avoir décidé de changer complètement son attitude envers la vie et l’humanité, François Bernardonne déclare «Tout m’échappait, car je rapportais tout à moi» (V 36). La distinction par laquelle Dieu l’a mis en position de figure exemplaire «ne consacre que son démérite» (V 123). La joie parfaite, selon St. François se trouve dans la peine la plus dure qu’on puisse imaginer (V 132)<sup>21</sup>. Les pierres qu’il apprécie particulièrement sont

---

<sup>21</sup> Le passage où il exprime cette idée est d’ailleurs une sorte de morceau de bravoure dans cette pièce.

des pierres «mineures et vouées à l'obscurité. Elles rayonneront d'autant plus (V 103). Selon St. Bernard, «si l'on veut que les familles durent, que les mariages prospèrent, il faut que quelques-uns s'en aillent sans mariage, sans famille, sans rien, vers des devoirs étrangers, mais plus vastes» (M 105). St. Bernard, celui qui a renoncé à l'amour, devient du reste «le patron des amours» (M 14). Dans la minute qui précède sa désertion conjugale, il affirme dramatiquement: «Seigneur, seigneur, tu me désoles / Et me désolant me consoles» (M 142). Quant à Marguerite qu'il abandonne dans la vie, Bernard compte «la retrouver au trépas» (M 137)<sup>22</sup>. Le même type de raisonnement peut aussi conduire à des jeux sémantiques suivants: «mon cœur bat tant qu'il ne bat plus» (M 35) ou bien: «vierge demeurant, je suis veuve» (M 177).

La logique de l'union des contraires dont on vient de citer une dizaine d'exemples est, on le voit bien, à l'ordre du jour dans les deux *célébrations*. Le principe de son fonctionnement est simple: il consiste à passer directement d'un terme à l'autre d'un système d'oppositions pour le présenter comme apparent, sujet à caution. Ce procédé équivaut presque à l'annulation de l'opposition logique ordinairement perçue comme opérante (attention! nous disons 'presque'). Il est évident qu'on en trouverait plus d'un exemple dans les Ecritures, dans la Révélation. C'est là, entre autre, que cette logique plonge ses racines. Le reste («mon cœur bat tant qu'il ne bat plus» etc.) est l'invention individuelle des auteurs construisant sur le même patron à leurs risques et périls.

Mais qu'est-ce que cela signifie au juste que d'unir ainsi les contraires, impunément, effrontément? Le patronage du «déserteur de l'amour humain» étendu sur les amours des ceux qui restent fidèles à cet amour – est-ce une profonde ironie du sort sanctionnée par une idéologie qui se respecte ou une violence logique de mauvais aloi, une idée montée en épingle? N'y a-t-il pas, au fond, quelque chose d'inquiétant pour notre monde d'ici bas? ou plus précisément pour le fonctionnement de notre «logique opératoire naturelle»<sup>23</sup> de tous les jours? Sans doute, et Ghéon s'en rendait compte mieux que beaucoup d'autres dramaturges qui n'ont pas tenté de peindre ce drame-là – le drame de l'insoluble et de précarité des principes logiques sur lesquels repose la civilisation de l'homme. Dans ce contexte, le classement de Copeau qui

<sup>22</sup> Voir le point 6 de la liste établie dans le chapitre «La surexistence dramatique et le drame».

<sup>23</sup> COHEN, *Théorie de la figure*, in: T. TODOROV [et autres], *Sémantique de la poésie*, coll. «Points», Paris: Seuil, 1979, p. 85.

range Ghéon dans la catégorie des «auteurs des tragédies modernes» n'est pas tout à fait mégalomane<sup>24</sup>.

## II. LA POESIE DANS LA CELEBRATION

La poésie est un peu partout dans les deux *célébrations*, non seulement dans les parties écrites en vers dont on trouve une quantité notable<sup>25</sup>. Elle est dans le langage, dans les symboles, peut-être dans les structures mêmes des légendes ou d'autres structures encore qui alimentent les deux textes. Sa présence diffuse est due sans doute aussi à la connexion intime qui existe entre la poésie et l'immatérialité<sup>26</sup> (qui déborde ici – on vient de le démontrer). On sait d'ailleurs que les limites du poétique n'ont jamais été définitivement tracées, pas d'avantage qu'on n'a pas encore recensé tous ses modes d'intervention. Claudel, par exemple, «qui n'est pas l'homme à créer des paradoxes gratuits»<sup>27</sup> voit la plénitude de son expression dans la farce... La poésie résiderait ainsi dans la simplicité farcesque autant que dans la complication de l'imagerie surréaliste.

Pour ce qui nous concerne, nous aborderons la question, en deux temps, en indiquant deux points d'articulation de l'élément poétique et de la *célébration*. Le premier point d'articulation sera celui des séries d'équivalences symboliques et des schémas descriptifs, le second celui de la comparaison et métaphore.

<sup>24</sup> M. KURZ, *Jacques Copeau – biographie d'un théâtre*, Paris: Nagel, 1950.

<sup>25</sup> Parties en vers rimés ou en vers libres:

*La Vie profonde* – chanson d'ouverture, la chanson du fils de roi (89 et 94), le chant des oiseaux (142), le chant du Bien-Aimé sur la croix (189), le cantique du soleil (203), le fragment d'un psaume de Davide, [*Miserere...*, *Libera...*, l'antienne *In Paradisum* – entamés par le chœur] – au total ca. 150 vers.

*La Merveilleuse histoire* – une chanson de 70 vers ouvrant le prologue; prières de Bernard, de l'Archidiacre, de Marguerite; répliques de Notre-Dame, du Dieu le Fils, de l'Ange Gabriel, de saint Nicolas; interventions du Fou occupant 420 vers environ repartis assez régulièrement tout au long des trois journées; prières de Bernard, des pèlerins, les répliques du Dieu le Fils dans l'épilogue couvrant à peu près 170 vers.

<sup>26</sup> Surtout avec la métaphysique religieuse véhiculée par le langage liturgique des offices qui se distingue par sa beauté solennelle.

<sup>27</sup> Conférence de Mme M. Withaker prononcée le 20 juin 1997 au Département des Etudes Romanes de l'Université de Marie-Curie à Lublin.



### 1. *Systèmes de symboles et schémas descriptifs*

Toute poésie est plus ou moins descriptive, plus ou moins symbolique, plus ou moins métaphorique. Une chose y signifie encore une autre chose tout en restant elle-même. L'objet X double l'objet Y pour qu'ils s'illustrent mutuellement le mieux possible; ou bien ils correspondent tous les deux à des idées dont ils deviennent signes, icônes ou symboles suivant qu'ils désignent, représentent ou remplacent<sup>28</sup>.

Et inversement: toute description, tout symbole et toute métaphore sont plus ou moins poétiques. Autrement dit, partout où on peut détecter des arrangements ou correspondances méthodiques il y a le *poiein* = *le faire* et il peut y surgir la poésie.

Dans ses deux *célébrations*, Ghéon a souvent recours à des «méthodes» poétiques. Elles ne sont pas nécessairement ses propres inventions. On n'oublie pas qu'il a à sa disposition tout un appareil rhétorique et conceptuel que lui offrent les légendes de ses Saints<sup>29</sup> et le culte catholique, riche en symboles et très scrupuleux et grandiloquent dans le langage qu'il utilise. Il a du reste équitablement avoué ses dettes dans l'avertissement à la *Vie profonde*.

Une de ces méthodes sert à composer le solennel discours de St. François qu'il prononce lors de la consécration des pierres dont la position inaugure les travaux de restauration de la chapelle de St. Damian (II, 5). Dans ce discours St. François s'adresse aux pierres en expliquant la symbolique qu'il est en train de leur assigner:

- la première pierre [représentera] la Foi [et elle sera l'image] du Père;
- la seconde pierre [représentera] la Charité [et elle sera l'image] du Fils;
- la troisième pierre [représentera] l'Espérance [et elle sera l'image] de l'Esprit (V 83).

Il établit ainsi la maison du Seigneur sur trois vertus théologiques et sur la triade de Dieu en même temps qu'il établit son discours sur un double schéma narratif qui par la vertu de la symbolique appelée ainsi à l'existence

<sup>28</sup> Cf. le chapitre consacré à l'iconicité dans: Z. MITOSEK, *Mimesis – zjawisko i problem*, Warszawa: PWN, 1997.

<sup>29</sup> Il convient de mentionner du moins *Cantico del sole et delle creature*, et de rappeler que les *cantiques* sont justement des compositions qui glorifient Dieu dans ses créatures. C'est bien par objets, êtres et phénomènes que le Créateur y est loué. Soleil, lune, étoiles, vent, eau, terre jusqu'à la mort inclusivement sont des éléments préférés au départ desquels le texte se construit. (cf. J. HEINSTEIN, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław/Warszawa/Kraków: Ossolineum, 1994, p. 14.)

lui confère un caractère poétique. L'invocation à l'objet inanimé n'est pas étrangère à la poétisation de cette séquence.

Mais ce nœud de symboles se complique encore davantage. A un moment donné l'Homme Simple se déclare solidaire du saint et s'offre à lui en pierre:

L'Homme Simple, *tombant à ses genoux*: Ramassez-moi... si vous le voulez bien, mon père!... Je ne suis pas de gros volume... mais pour boucher un trou... Vous me mettez où vous voudrez.

(V 99; II, 5)

Mais ce n'est pas encore tout, St. François ayant déclaré quelques répliques auparavant que «la place des pierres de Dieu est dans l'humilité, dans la pauvreté, dans la chasteté».

Le système, on le voit bien, se développe selon la ligne suivante: Pierre – Homme – Vertu. Qu'on le retienne un instant en mémoire!

Fonctionnant sur le même modèle, une autre séquence attribuera à Dame Pauvreté, Dame Chasteté et Dame Obéissance les qualités respectives de compagne, d'épouse et de sœur (V 212)<sup>30</sup>. Intervenant tour à tour, les trois Dames apporteront leur contribution au texte en y déposant, grâce à ce squelette relationnel (poétique en soi), trois nouvelles métaphores.

«La chanson du fils du roi» met en place un autre système de symboles. Elle raconte en bref l'histoire de l'humanité considérée dans sa relation avec le Créateur du Monde et le Juge Suprême. Mais ici, les relations symboliques ne se trouvent pas explicitées; le lecteur-spectateur est forcé d'interpréter. Nous interprétons donc: le fils du roi symbolise l'homme, fils de Dieu; le roi-père symbolise Dieu; la nature – la maison offerte à l'humanité; et la maison terrestre de Dieu – l'âme humaine.

Outre les systèmes symboliques strictement religieux, Ghéon utilise des schémas narratifs plus ordinaires. Menton, le majordome de Richard de Menton, se voit confier par son maître la mission d'accompagner Bernard dans son voyage à Miolans et de le divertir en route: «Bien sur, je lui ferai remarquer tout autour de nous, ce qui court, ce qui vole, ce qui chante, ce qui brille [...]» Le programme narratif ainsi exposé, est mis tout de suite à l'exécution avec quelques dérives (I, 2, 6), mais la réplique de Menton prend automatiquement un tour de poème.

Considérons ces deux fragments de dialogue:

---

<sup>30</sup> Remarquons discrètement que c'est déjà la seconde sœur de St. François, la première étant une pierre.

François: [...] j'ai senti en moi, tout à coup un besoin immodéré d'être heureux, autant que les oiseaux, le soleil et les arbres qui échangeaient des chants, de la lumière et des parfums autour de moi. (V 29)

L'inconnue: Tu vois mon vêtement, François: j'en ai laissé une part aux chardons, une part aux cailloux, une part à la bise. (V 37)

Formellement, «oiseaux – soleil – arbres» équivaut presque à «chardons – bise – cailloux».

La formule se déduit sans difficulté: nature animée + inanimée + phénomène. Et c'est ici qu'on récupère l'observation de tout à l'heure. Le parallélisme saute aux yeux: la ligne symbolique «Homme – Pierre – Vertu» correspond terme à terme<sup>31</sup> à la formule obtenue ci-dessus; elle intéresse les mêmes trois domaines: nature animée, nature inanimée, phénomène. C'est la formule générale selon laquelle l'auteur épuise, sous la dictée de la tradition, son champ visuel et réflexif.

Le chant des «petits trouvères à plumes» dont St. François se fait interprète, tend lui aussi à produire un effet poétique, tant par le verbe que par l'intention qui l'anime. Il utilise pour cela un schéma caractéristique sans doutes des cantiques médiévaux italiens<sup>32</sup> avec leurs répétitions syntaxiques et leur manière de fragmenter la réalité en objets unitaires naturels choisis toujours en vertu du même principe de sélection. Ici, à chaque objet s'ajoute encore sa fonction et le poème s'élève, paisible:

François: [...] «Nous chantons l'air qui nous porte, la forêt qui nous abrite, le duvet qui nous habille, la graine qui nous nourrit,  
Le rameau qui nous balance, la rosée qui nous abreuve, le soleil qui nous réchauffe, l'azur qui nous éblouit...» ainsi de suite.

(V 142)

## 2. *Métaphore et comparaison*

Après les modèles de construction particuliers, les figures universelles.

Les questions que l'on se pose habituellement à propos de la métaphore concernent sa construction grammaticale, son registre et sa fonction. On n'ira pas plus loin dans notre questionnaire.

---

<sup>31</sup> A condition de convenir que la manifestation et la pratique des vertus sont des phénomènes.

<sup>32</sup> Cf. note 24.

L'idée organisatrice est offerte clefs en main par le *Traité de la stylistique française* de Charles Bally (Genève/Paris, 1951) dans lequel nous lisons ce qui suit:

La grande imperfection dont souffre notre esprit est l'incapacité d'abstraire absolument, c'est-à-dire de dégager un concept, de concevoir une idée en dehors de tout contact avec la réalité concrète. Nous assimilons les notions abstraites aux objets de nos perceptions sensibles, parce que c'est le seul moyen que nous ayons d'en prendre connaissance et de les rendre intelligibles aux autres.

Si donc Ghéon, dont les *célébrations* se frottent constamment contre l'immatériel, veut rendre intelligibles aux autres les abstractions qui fourmillent dans son œuvre, il doit faire usage régulier de la comparaison et de la métaphore.

Mais si elles lui sont nécessaires pour se tenir au ras de la terre, elles lui servent aussi pour s'élever vers le ciel, vers l'insoluble, vers l'inconnaissable; cela dictera le classement des exemples<sup>33</sup>.

a) du concret vers l'abstrait

Dans son discours d'ouverture de la *Merveilleuse histoire*, le fou évoque l'image des «Alpes rangées *comme une armée de géants en bataille*» (M 12). Parodiant un trio de trouvères à la mode, les compagnons-tentateurs de François Bernardonne s'élancent dans un jeu poétique persuasif et taquin:

Deuxieme Seigneur: La campagne jusqu'à Perouse *est pareille à un étang d'or*.  
Troisieme Seigneur: Une minute encore et elle *sera tout entière au pouvoir de l'ombre*.  
Premier Seigneur: Mais nous aurons *la couronne diamantée* des mille étoiles de la nuit pour éclairer notre chemin. [...]

(M 17)

Dans cette métaphore-ci l'écart entre le concret et l'abstrait est moindre que dans les deux précédents, la sphère céleste parsemée d'étoiles étant une image presque aussi concrète que celle de la couronne incrustée de diamants. Même difficulté se signale dans la métaphore qui représente la situation de la jeune Marguerite de Miolans à la veille de son mariage: «elle sortait de son hiver, *comme le narcisse épanoui*, de blanc vêtu, quand le printemps commence» (M 128) – les deux objets sont également matériels, il semblerait

---

<sup>33</sup> Nous mettons en italique le terme comparatif et les joints servant à la formation de la métaphore et nous soulignons le terme comparant, celui qui nous paraît, selon les cas, plus ou moins abstrait que le terme comparé.

cependant clair que l'assimilation de la jeune femme à la fleur ne vise pas à la rendre abstraite. Et que dire du «chemin des grues» pour voie aérienne et du «chemin des taupes» pour tunnel? Ce n'est pas de l'abstraction, certes, mais ce n'est pas non plus une chosification dégradante.

b) de l'abstrait vers le concret

L'Archidiacre d'Aoste s'interroge en ces termes sur l'exorciste qu'il attend: «volera-t-il au but comme la flèche? Ou bien, devra-t-il faire sa trouée, comme le bûcheron, dans la forêt des passions» (M 52). La souffrance du Christ, qu'était-ce dans l'ordre du concret? et qui est-Il pour L'Archidiacre; il l'explique ainsi «Jésus qui souffris passion / Et pour tous paya le péage / [...] Tu es fontaine de confort / [...] D'un clerc aux portes de la mort» (M 48). De même Notre-Dame devient «trésorière de grâce et de miséricorde» (M 50) par effet d'une métaphore appositionnelle, à la fois explicative et complétive (on en trouve des tas dans les litanies). Les démons «se liguent avec les vents, avec les neiges, avec les avalanches et les précipices, avec les races arriérées et les passions criminelles de l'homme [...]» (M 45) Comme ils approchent la nuit du château de Menton pour tenter Bernard, et que le spectacle se donne en plein jour, le fou se croit tenu d'aider le public à imaginer leur assaut. Imaginez, dit-il, «un peuple d'ombres opaques, serrés comme la mie du pain de seigle» (M 128-129). Par contre, la voix de Dieu pénètre dans son âme «comme une pierre jetée dans l'eau... et autour d'elle des cercles et des cercles... qui grandissent, se rompent, se reforment...» (M 104). C'est avec Dame Pauvreté que St. François a rompu «le pain de la dérision» (V 213), tout en admirant «sur son front le calme souverain d'une pensée qui semble traverser la chair comme un vitrail et la maintenir à jamais en état de virginité, de charité et de liesse [...]» (V 44). Dame Obéissance gardait cependant «la clé de sa volonté» (V 213). Enfin, pour figurer la vie éternelle et la mort Ghéon applique une métaphore usuelle de «l'autre pente de la vie» que l'on atteint lorsqu'on «aura passé le col» – métaphore basée sur l'isotopie de la montagne.

c) frères et sœurs

L'eau et la terre deviennent chez Ghéon sœurs de ses personnages; le ciel et le feu en sont frères. L'usage de ces mots est une manière aussi facile qu'efficace de lier entre eux des éléments matériellement les plus inadéquats l'un à l'autre. Tout peut être frère ou sœur de tout suivant le genre des sub-

stantifs, mais il n'en reste pas moins que ce procédé donne au texte une vague atmosphère sacrale, précisément (ou entre autres) par la voie de la connotation qui mène à l'emploi liturgique de ces deux «mots de liaison».

Point de fixation dans la matérialité ou immatérialité, les métaphores ont aussi d'autres fonctions.

– Elles interviennent pour résumer l'action, en synthétisant en une seule formule ses différents points. En voici une qui est une halte dans la lecture, un point surélevé d'où la vue s'étend sur l'œuvre entière:

«Si seulement le père était fou de son fils, le fiancé de sa future – et celui-ci de celui-là... et celle-ci de celui-ci... Mais non, mais non; *chacun agite sa marotte, fait sonner son grelot* dans les oreilles de son voisin; d'où un extraordinaire tintamarre.»

(M 82)

– Elles comblent les lacunes en racontant brièvement les événements du passé auxquels le lecteur-spectateur n'eut pas d'accès direct. St. François résume ainsi sa vie d'avant le changement du cap:

En vain, pour m'évader, je *frappais à toutes les portes; mais celles qui cédaient donnaient sur des couloirs* obscurs qui, après un détour me ramenaient à ma personne, dans *la chambre royale de ma suffisance* et de mon contentement personnels.

(V 36)

– Elles peuvent aussi combiner cette fonction-ci avec une autre. C'est le cas de la scène de la parodie des fiançailles (M 86; II, 1, 2). Exécutée à l'instigation du fou et jouée par deux hommes, la scène tourne en bouffonnerie. Au plus fort de l'amusement, le cadeau de bienvenue tombe par terre... C'est ainsi que l'événement qu'on suppose s'être déroulé dans la solennité et bonheur, se trouve ridiculisé, rabaissé au niveau de la farce, en un mot: disqualifié. Les fiançailles bouffes précèdent<sup>34</sup> ainsi les fiançailles rompues. Cette métaphore du type situationnel<sup>35</sup> se charge donc d'une fonction supplémentaire, celle de miroir défigurant qui renvoie au spectateur le double caricatural et inquiétant de l'événement auquel on lui refuse d'assister en direct.

<sup>34</sup> C'est là une façon de dire, car en réalité elles les suivent...

<sup>35</sup> Voir le chapitre consacré à la métaphore proustienne dans l'ouvrage de P. CAMINADE, *Image et Métaphore*, coll. «Études Supérieures», Paris: Bordas, 1970. En substance, ce type de métaphore consiste à remplacer une situation par une autre, et non un mot par un autre comme cela advient dans les métaphores verbales classiques.

On l'a vu: la célébration porte différents phénomènes textuels à des intensités limites; cela concerne aussi la métaphore dont elle ne peut pas se passer pour réaliser son double but: rapprocher de la réalité les héros qu'elle met en scène et relancer vers Dieu la prière de la Création.

Dans cet effort, ses moyens du bord ne sont pas des plus pauvres<sup>36</sup>. Certes, bon nombre d'inventions stylistiques qui viennent d'être citées, appartiennent à la trésorerie rhétorique du langage courant ou du «langage technique» de la chrétienté qui sont tous les deux hautement métaphoriques, mais cela reste indifférent pour ces inventions en tant que telles: quelles soient empruntées ou non, leur effet reste pareil. Il n'existe pas de textes linguistiquement autonomes, cependant cette remarque fait déjà partie du chapitre suivant.

### III. LE REEL, LA TRADITION ET LA *CELEBRATION*

Sous ce rapport, Henri Ghéon est capable de tout: même de laisser envahir la scène par une bande de scouts au dénouement d'une pièce, somme toute, très belle...<sup>37</sup> «Que la chevalerie continue! Fidélité! Fidélité!» se mettront-ils à brailler, bien que la pièce vienne précisément de le dire avec beaucoup de charme et une clarté satisfaisante.

La *célébration* se tient elle aussi très près du public, passant volontiers de l'autre côté de la rampe pour discuter avec lui certaines opérations de la mise en scène. Ici, pourtant, le spectateur n'a pas à se vexer. On ne le prend pas pour inculte – l'anachronisme de l'humour et le lyrisme de la description viennent à point pour donner sens à cette intervention:

Le Fou: [rappelons que la pièce est représentée en plein air] La nuit. Ça vous étonne, bonnes gens? Il ne fait pas nuit pour de vrai, mais il fait nuit dans la pièce. Fermez les yeux et vous me direz si je mens. Du reste, j'en conviens, il est fort regrettable qu'un règlement de police nous interdit d'éteindre l'astre solaire en plein jour. (*Lyrique*) A défaut

---

<sup>36</sup> G. Marcel (*op. cit.*) dénonce chez Ghéon «une certaine pauvreté de l'écriture [...] qui aura nui considérablement au succès de ses pièces». On voudrait bien éviter d'accuser G. Marcel d'une lecture inattentive, mais cela est inévitable: son jugement est injustement sommaire et... pas d'exemples à l'appui. D'ailleurs, comment aurait-il pu justifier cette critique? comment démontrer qu'un tel écrivain est mauvais? Le large public, on nous le concédera, n'a rien à dire dans l'affaire... M. Déléglise n'a-t-il pas raison lorsqu'il affirme que «la société moderne n'offre à l'auteur qu'un public de spécialistes ou un public mélangé ne recherchant qu'une distraction passagère»?

<sup>37</sup> *La quête héroïque du Graal.*

de quoi, imaginez donc un peuple d'ombres opaques, serrés comme la mie du pain de seigle, montant le lac, cernant le château-fort, s'élançant à l'assaut des Alpes savoyardes et habillant de haut en bas le paysage, en ne laissant briller qu'une grappe d'étoiles dont choit, de temps en temps, un grain dans l'eau...

(M 129)

Mais, on l'a déjà dit, la *célébration* va encore plus loin: elle met son point d'honneur à servir l'office – cependant par là même, par la transparence de cette intention, elle paraît plus discrète dans sa mission. Elle se dévoue, en avouant son dévouement. C'est comme si elle consentait à s'inscrire dans la catégorie des textes publicitaires, mais ce n'est pas tout à fait pareil (la vulgarisation d'une vision du monde étant disciplinée par d'autres enjeux). Du reste, quand elle ne se transforme pas en prière<sup>38</sup>, ce qui lui revient de bon droit, la *célébration* obéit parfaitement aux lois de la transposition littéraire. Voici, par exemple, comment on y donne des leçons:

Frère Genièvre: [...] Je songe à une chose qui m'advint devant des curieux qui attendaient de moi des propos extraordinaires. [...] Je fis semblant de ne pas remarquer la compagnie... et j'avisai deux garçons [...] qui jouaient à la bascule sur une planche.[...] Alors... je les fis mettre tous les deux à un bout et me plaçai à l'autre bout... et nous balançames une bonne demi-heure. Les spectateurs furent las avant nous. J'en retirai du moins ce bénéfice qu'il me prirent pour une bête... ce que je suis. Ah ah ah ha ah!...

Frère Léon: [...] Très bon... très bon. Il y a vraiment de quoi rire... J'espère qu'ils ont compris la leçon de la balançoire.

Frère Genièvre, *étonné*: Et laquelle, frère Léon?

Frère Léon: [...] Vous le savez tout comme moi... Celui s'élève sera abaissé... celui qui s'abaisse...

Frère Genièvre: Ah ah ah ha ah!... Ah ah ah ha ah!...

(M 114)

Ce rapport entre l'art et la réalité chez Ghéon, M. Déléglise le définit ainsi:

il puise à la Vérité même, il n'a donc pas besoin d'inventer des situations; il retrace les situations telles que nous les connaissons par les faits historiques, dépeignant les caractères tels qu'une observation juste peut nous les révéler.

La première partie de sa remarque ne saurait se discuter, par contre la deuxième paraît attaquable. En effet, il a été démontré ici même, au départ de la scène du renoncement de St. François, combien il faut de sens métaphorique pour se paramétrer sur la longueur d'onde de Ghéon qui joue à la

---

<sup>38</sup> A partir de la Première Guerre mondiale l'art devint pour Ghéon une sorte de prière ou la prière devint le principal facteur présidant à la formation de son œuvre.



fraîche candeur aux confins de l'humain. D'autre part, pourtant, le système de référence auquel Ghéon se rapporte (christianisme) semble être un de ceux qui reconnaissent et assurent aux mots une signification stable et permanente.

Tout en se voulant participante, agissante et transformatrice dans réel quotidien, la *célébration*, en tant que spectacle, se tient fatalement à quelque distance de la réalité; comme toute ouvre littéraire, elle constitue une plateforme de fiction construite, pour ainsi dire, sur pilotis, à quelques distance de la terre.

On se rappelle, à ce propos, la leçon de M. Riffaterre sur l'illusion référentielle<sup>39</sup>: des textes ne se réfèrent pas directement à la réalité (par conséquent, leur puissance transformatrice diminue). Ce à quoi ils se réfèrent, ce sont des *matrices* de la réalité, des ensembles de mots qui s'appellent entre eux selon différentes chaînes associatives, des carnets de phrases toutes faites, des milliers de concepts déjà élaborés ou en train de l'être. Ce même Déléglise affirme du reste autre part que «les sujets de Ghéon proviennent pour la plupart des leçons du Bréviaire, des Actes des Saints, de la Légende dorée ou du fond inépuisable des Mystères du Moyen Age et des *autos sacramentales* espagnols» (TG 143). Nous savons encore que les cantiques médiévaux italiens et la peinture de Giotto s'y ajoutent en apportant une contribution importante en tant que supports d'une vision obtenue par compartimentage de la réalité (l'œil descripteur y produit des images nettes et distinctes d'ordre végétal, animal, climatique... dont le détail obscur, confus, intermédiaire, est absent).

Dans ce contexte, qui est toujours celui de l'interdépendance de l'œuvre et du réel, on pourrait se demander dans quelle mesure la *célébration* adhère à un type de littérature «parallèle», notion vague et qui donna naissance à une catégorie aussi contestable qu'efficace par son imprécision même<sup>40</sup>.

On se rappelle enfin cette échappatoire de Gombrowicz pour qui l'œuvre d'art devrait parfois être considérée comme *témoignage* de la relation d'une psyché individuelle avec la matière à laquelle elle est confrontée:

Imaginez, dit-il, un auteur qui s'apprête à écrire un drame. S'il ne réussit pas à atteindre la sincérité et la fermeté spirituelle que cela réclame, son œuvre ne sera qu'un tas de

---

<sup>39</sup> M. RIFFATERRE, *L'illusion référentielle*, in: R. BARTHES [et autres], *Littérature et réalité*, coll. «Points», Paris: Seuil, 1982.

<sup>40</sup> H. ZALAMANSKY, *L'étude des contenus, étape fondamentale d'une sociologie de la littérature contemporaine*, in: R. ESCARPIT, *Le littéraire et le social*, Paris: Flammarion, 1970.

paroles avortées. Et pourtant ce drame, insignifiant et dédramatisé en tant qu'œuvre, sera un réel témoignage de défaite<sup>41</sup>.

Défaite ou succès – peu importe; le tout, c'est l'individu et son parti pris toujours respectable, intéressant, «de conséquence». C'est peut-être justement dans cette perspective là que la *célébration* reste un travail effectué au sein de l'art.

Le rapport de l'art et de la réalité dans la *célébration* est donc extrêmement complexe, car nombreux sont les facteurs qui le modèlent: prière explicite, asservissement au dogme catholique, participation préméditée dans la vénération des saints, complicité ouverte envers l'enseignement religieux, le poids de la légende, de la tradition littéraire, enfin la biographie même d'Henri Ghéon dont les grandes lignes, toutes proportions gardées, s'adaptent parfaitement au schéma des deux pièces.

De toutes manières, le problème fondamental se resserre autour des questions vieilles comme le monde: comment la réalité s'introduit-elle dans l'œuvre et comment celle-ci se réintègre dans celle-là? Quel est le rôle du système de référence sur lequel l'œuvre prend appui? Dans quelle mesure le rapport œuvre – réalité est-il convertible en rapport système de référence – réalité?

Bref, *La vie profonde...* et *La merveilleuse histoire...* sont-elles aussi réelles que la conception de la réalité qui les inspire? On serait tenté de répondre positivement.

Mais peuvent-elles se ramener à cette conception? On répondrait par la négative.

\*

#### LES LIMITES DE LA CELEBRATION

Il existe en littérature, comme ailleurs, ce que la langue courante appelle les cas limites, sans que cette étiquette se colore, dans ces cas, d'une nuance dépréciative ou préventive. La célébration d'Henri Ghéon semble en représenter une des variantes dramaturgiques.

C'est d'abord à cause de sa relation complexe avec la réalité dont elle illustre, avec une ardeur remarquable, une conception pleine de défis et

---

<sup>41</sup> W. GOMBROWICZ, *Dziennik*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997, p. 262 (nous traduisons).

sévère même pour ses défenseurs. Disons le mot: c'est un genre engagé, mais juste autant engagé qu'une quantité d'autres genres engagés. Moins aveugle, peut-être, puisque *limité* dans ses audaces conceptuelles, tourné attentivement vers la légende et ses archétypes, tenant compte de la dimension religieuse de la nature humaine.

Eminemment réelle, car militante, la célébration n'est pas moins littéraire pour autant. Tout au contraire, sa *littérarité* semble par endroits vigoureusement appuyée: elle se distingue, en effet, par l'usage exceptionnellement fréquent de quelques procédés structurels et stylistiques.

Cela découle en ligne droite du contact régulier avec le surnaturel dont elle espère nous donner la clef, une clef.

Ainsi, elle met en scène des personnages violemment «surexistants». Cela se manifeste, dans leurs cas extrêmes, par des existences rompues: l'une coupée en deux phases (François), l'autre dissociée en deux veines (Bernard). Ils commencèrent comme tout le monde, ils finirent en saints. D'où le peu de vraisemblance et le réel de l'histoire...

Pour *célébrer* ce basculement vertigineux, qui fut affaire intime et difficile à comprendre, le dramaturge dut miser tout sur les moyens qui permettent de l'extérioriser et de lier entre eux des éléments très distants. «L'inconvénient de la montagne, c'est que ça monte» (M 25) – pourrait-on dire avec le Troisième Pèlerin de la *Merveilleuse histoire*.

C'est pourquoi Ghéon entoure ses héros de toute une livrée de personnages anthropomorphes et non anthropomorphes, substantiels ou abstraits, divins ou infernaux, dont l'unique fonction est de déclencher le flot des aveux chez ceux sur qui se dirige la lumière des projecteurs.

Ces personnages fragmentés, multipliés érigent en loi une logique de l'oxymore, qui est celle de leur croyance et qui corrige la logique ordinaire appliquée au quotidien par le commun des mortels ou par les mortels communs, si l'on veut.

C'est pourquoi il écrit ces célébrations *in chiave poetica*, en exploitant divers systèmes de correspondance symbolique, des schémas producteurs d'arrangements verbaux à valeur poétique, ainsi que la plupart des formes métaphoriques disponibles.

Autorisant la coexistence des contraires, la célébration donne feu vert à tous les mélanges formels: là où le dialogue ne peut la conduire par ses propres moyens elle se fait discrètement narratrice<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Revoir: intervention du Fou citée sous «Le Réel et la célébration».

Tragique dans l'ensemble, elle ne craint point le détail plaisant: aussi l'humour n'y fait-il pas défaut; cet aspect ne fut que signalé au passage, alors qu'il mériterait peut-être un paragraphe spécial. Il est vrai qu'il ne fait pas beaucoup de bruit dans les textes; s'il fait signe de vie, c'est qu'il a quelque chose à faire<sup>43</sup>.

Ciel, enfer, terre (ce climat intermittent...), prière, culte, humour, métaphore, discours sur l'art, édification, enseignement, le merveilleux, légende – les limites de la *célébration* s'étendent dans tous les sens. C'est une *pièce* à tout faire..., mais c'est bien par cette diversité qu'elle obtient son passeport et son droit de cité parmi les œuvres littéraires.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### ŒUVRES DE HENRI GHEON

*La Merveilleuse histoire du Jeune Bernard de Menton*, coll. «Les cahiers du théâtre chrétien», Paris: André Blot, 1924.

*La Vie profonde de St. François d'Assise*, coll. «Les cahiers du théâtre chrétien», Paris: André Blot, 1924.

##### OUVRAGES CONSACRES A HENRI GHEON

DÉLÉGLISE, Maurice: *Le théâtre d'Henri Ghéon*, Sion, 1947.

##### HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

TRUC, Gonzague: *Histoire de la littérature catholique contemporaine*, Paris: Casterman, 1961.

KURTZ, Maurice: *Jacques Copeau, biographie d'un théâtre*, Paris: Nagel, 1950.

HEISTEIN, Józef: *Historia literatury włoskiej*, Wrocław/Warszawa/Kraków: Ossolineum, 1994.

WALZER, Pierre Olivier: *Le XX<sup>e</sup> s.*, t. I: 1896-1920, Paris: Arthaud, 1975.

HAMELIN, Jeanne: *Le Théâtre Chrétien*, Paris: Arthème Fayard, 1957.

MARCEL, Gabriel: *Théâtre et religion*, Lyon: Vitte, 1958.

LILOURE, Michel: *Le Théâtre religieux en France*, coll. «Que sais-je?», Paris: PUF, 1983.

---

<sup>43</sup> Par exemple, il met sous un éclairage ridiculisant les idées du père de Bernard, son opposant dramaturgique: «Studieux. Soit! C'est déjà une qualité. L'important est qu'il ait les autres! [...] Oui... oui... les offices, c'est juste. On chante bien... beaucoup de pompe... des cérémoniaires stylés... et bien de l'or coulant sur les habits...» (M 61). Il apparaît naturellement dans la naïveté des paysans de la *Vie profonde* (III<sup>e</sup> tableau) et dans la diablerie qui ouvre la *Merveilleuse histoire*.

## THEORIE LITTERAIRE

- BARTHES, Roland [et autres]: *Littérature et réalité*, coll. «Points», Paris: Seuil, 1982.  
 ESCARPIT, Robert [et autres]: *Le littéraire et le social*, Paris: Flammarion, 1970.  
 GINESTIER, Paul: *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris: PUF, 1961.  
 HUISMAN, Denis: *L'Esthétique*, coll. «Que sais-je», Paris: PUF, 1961.  
 CAMINADE, Pierre: *Image et métaphore*, coll. «Etudes Supérieures», Paris: Bordas, 1970.  
 TODOROV, Tzvetan [et autres]: *Sémantique de la poésie*, «coll. Points», Paris: Seuil, 1979.  
 MOLINIE, Georges: *La Stylistique*, Paris: PUF, 1989.  
 BALLY, Charles: *Traité de la stylistique française*, Genève/Paris: Georg & Cie S.A.-Klincksiek, 1951.  
 MITOSEK, Zofia: *Mimesis – zjawisko i problem*, Warszawa: PWN, 1997.

## D'AUTRES OUVRAGES

- JUNG, Carle Gustave: *Psychologie et religion*, Paris: Ed. Bluchet/Chastel, 1985.  
 GIDE, André: *Feuillets d'Automne*, Paris: Mercure de France, 1949.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Dziennik*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

GATUNEK GRANICZNY I GRANICE GATUNKU  
 – CELEBRATION HENRI GHEONA

## S t r e s z c z e n i e

*La merveilleuse histoire de saint Bernard de Menton* i *La vie profonde de saint François d'Assise*, dwa udramatyzowane żywoty świętych tworzące trzon gheonowskiego „teatru dla ludu”, są w dramaturgii tego autora szczególnie jaskrawymi przykładami umyślnego podporządkowania tekstu literackiego rzeczywistości pozatekstowej, którą stanowi w tym przypadku system zasad i szeroko rozumiana tradycja wiary chrześcijańskiej. Owo silne ukierunkowanie ideologiczne twórczości Ghéona sprawiło, że zainteresowanie krytyki, znikome i sumaryczne zarazem, skupiało się właściwie na jej tematyce. Poszczególne utwory tego dramaturga drugiej kategorii nie podziały dotąd jak płachta na żadnego „byka” krytyki.

Powyższy szkic idzie pod włos tej tendencji, obierając za przedmiot właśnie zjawiska ściśle tekstowe: zabiegi prowadzące do wyakcentowania głównego bohatera, logikę rozumowania przyjętą przez postacie i jej efekt językowy, figury stylistyczne, schematy narracyjne, sposoby eksploatacji pola widzenia i organizacji myśli i wreszcie kwestię stosunku analizowanych utworów do realiów świata zewnętrznego. Tak gremialne podejście podyktowane zostało innym, nadrzędnym zamiarem: ustaleniem granic gatunku literackiego, do którego oba utwory należą, a który sam autor określił mianem *célébration* (obrzędu).