

RENATA BIZEK-TATARA  
 Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

*Le masque carnavalesque  
 dans Sortilèges de Michel de Ghelderode*

*Carnival Mask in Sortilèges by Michel de Ghelderode*

**Keywords:** mask, carnival, fantastic, identity.

**Abstract:** In his fantastic tale *Sortilèges*, M. de Ghelderode addresses the theme of the mask in a complex way. Unusual and distressing, the mask becomes a personality, creator of a frightening fantastic. As an accessory indispensable to carnival festivals, the mask reveals itself as one of the most persistent elements of the popular culture, which has been in the center of the writers' and sociologists' preoccupations for many decades. The tale invites the reader to meditate upon the role of the carnival and on its original functions: regenerating, cathartic and social. It also approaches the philosophical issues of identity as pretence and of human existence as social game.

*Motto:* « Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c'est la luxure pimentée de la peur [...]. Les masques sont aussi bien de coupe-gorge que de cimetière : il y a en eux du tire-laine, de la fille de joie et du revenant. »<sup>1</sup>

Jean Lorrain

Le masque reste un objet énigmatique par excellence, empreint à la fois de l'inquiétante étrangeté d'une feinte de la face et du jeu sur les apparences. Instrument aux connotations ludiques et carnavalesques, il présente un indéniable intérêt pictural, théâtral et littéraire. Le thème du masque connaît une fortune éclatante surtout dans le domaine du fantastique qui se fonde sur l'incertain, l'ambivalent, le double, voire l'ambigu. Il suffit d'observer les titres des textes fantastiques pour s'apercevoir que cet objet peut devenir non seulement thème principal ou personnage, mais aussi héros éponyme : *Le masque de la mort rouge* d'A. E. Poe, *Le roi au masque d'or* de M. Schwob, *Les trous du masque* de J. Lorrain, *Le masque de Beethoven* de M. Bontempelli ou *L'envers du masque* de K. Steiner. Il n'est pas rare non plus qu'il soit moteur du récit : il le dirige et l'organise dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist* de B. d'Aureville ou dans *L'homme voilé* de M. Schwob. C'est par sa fonction que le masque trouve naturellement sa place dans les récits occultes : il y apparaît comme un élément essentiel de la poétique du Mal, l'instrument du Diable qui, par ses incessantes métamorphoses, revêt mille visages, du plus beau au plus répugnant, pour tromper et séduire les hommes.

<sup>1</sup> J. Lorrain, *Histoires des masques. L'homme au bracelet*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 119.

Le thème du masque constitue un élément de fascination également dans les textes des fantastiqueurs belges qui l'exploitent et l'imposent comme figure remarquable de leur fiction : il féconde et nourrit les nouvelles *Les démons du Dimanche Gras* et *Le bal du rat mort* de G. Prévot et donne un cachet particulier à l'intrigue dans *La maquette de cierge vierge* de T. Owen, *Le médium* de J. Muno et *Le concerto pour Anne Queur* de M. Thiry. C'est pourtant dans le conte *Sortilèges* (1940) de M. de Ghelderode<sup>1</sup> qu'il alimente le plus spectaculairement la texture narrative et joue un rôle de premier plan dans la structuration diégétique. Bien qu'il y intervienne dans son contexte le plus ancien et le plus connu, à savoir comme un accessoire incontournable du carnaval, il acquiert des significations multiples et jouit d'un large sens symbolique.

Le masque, placé sous le signe d'ambiguïté, est un des éléments les plus prégnants des festivités carnavalesques : il autorise toutes les libertés, la réalisation des fantasmes et des désirs les plus secrets, tout en préservant l'anonymat de son porteur. Par là, il crée une sorte d'impunité, parce que celui qui le met ne peut être responsable de ce qui n'est pas lui. Selon P. Pavis, le masque de carnaval aide à libérer l'identité du porteur et à effacer les différences de classe et de sexe<sup>2</sup>. Par le brouillage des frontières entre *moi* et *l'autre*, entre le réel et l'illusoire, il fait dépendre l'homme de lui-même et le déprave. Notons que la fonction attribuée au masque lors des festivités carnavalesques n'est pas seule à en faire l'une des figures préférées de la littérature fantastique, car son étymologie et son premier usage l'associent intrinsèquement à l'obscur et au surnaturel<sup>3</sup> : le terme bas-latin *masca* signifiait *sorcière*, être maléfique doté d'un pouvoir surnaturel, devenu un des *topoi* du genre en question ; le rituel appelé *talamasques*, qualifié d'activités diaboliques par Hincmar au IX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, servait à représenter ou à convoquer le démon lors des cérémonies et des rites tribaux. Objet à connotations diverses, le masque apporte donc aux fantastiqueurs un motif structural manifestement riche en significations.

Dans *Sortilèges*<sup>5</sup>, le masque apparaît déjà dans l'*incipit* qui, selon D. Grojnowski, « prend valeur de prolepse », car son commencement programme le

<sup>1</sup> Sans aucun doute, le masque est une présence continue dans l'imaginaire de M. de Ghelderode à partir de ses pièces de théâtre jusqu' à ses contes. L'auteur exploite ce motif dans d'autres contes crépusculaires, notamment dans *L'écrivain public*, *Le jardin malade*, *Rhotomago* et *Le diable à Londres*. Le masque n'y apparaît pourtant pas littéralement, comme dans *Sortilèges*, c'est-à-dire sous forme d'un objet, mais dans un sens figuré, en tant que symbole des apparences, du double et du jeu de dupe. Voir : Canvat K. « Fantastique et carnavalesque dans les contes crépusculaires de Michel de Ghelderode », [in] *Textyles*, n° 10, 1993, pp. 97-112.

<sup>2</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 231.

<sup>3</sup> G. Minois voit dans l'usage du masque « une survivance de croyances relatives aux revenants ». Voir : G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 147.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>5</sup> Pour le recueil *Sortilèges* de M. de Ghelderode, cité dans le texte de notre étude, nous allons utiliser l'abréviation suivante, mise entre parenthèse avec l'indication de la page et placée immédiatement après une citation ou une autre allusion. S = *Sortilèges*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986.

dénouement qui doit inéluctablement advenir<sup>1</sup>. Le surgissement d'un masque monstrueux, semblable à ceux qui hantent les tableaux d'Ensor<sup>2</sup>, déclenche une situation d'angoisse dès le début du récit et annonce implicitement des événements redoutables. Dans ce conte crépusculaire, Ghelderode met en scène un narrateur-personnage anonyme qui, cherchant à fuir son quotidien morne, prend un train qui l'emporte le 21 mars vers Ostende et le plonge en plein carnaval, fête du double et de l'apparence par excellence<sup>3</sup>. Le masque se montre au héros dans le train, grotesque, vilain et terrifiant, et l'arrache brutalement de ses rêves :

La réalité, il fallait bien qu'elle m'apparût ! Elle surgit dans le couloir du wagon, sous la forme la plus irréelle qu'elle fût, d'un masque grossier, effrayant de laideur. Cette gueule vermillonnée me regardait obstinément, me plongeait dans une stupeur identique à la sienne. Un gros masque hilare me regardait. Je pus voir qu'il était porté par un personnage obèse cousu dans la toile de sac. Mon mouvement de répulsion déclencha la gaieté dans cette masse clownesque, et le masque poussa des hurlements de gorget, à quoi répondirent d'autres cris incohérents. (S., p. 92)

Ce passage initial est très évocateur, car il sème des indices qui prennent leur sens au cours de la lecture et, de plus, il traduit parfaitement le caractère anxiogène de l'objet. L'isotopie du monstrueux, fondée sur les idées de grotesque, de gigantesque et de hideux, reflète le côté démoniaque, diabolique même, du masque. Le procédé de personnification n'y est pas anodin non plus : le personnage masqué se dissout derrière son déguisement, y disparaît entièrement en donnant vie à une créature cauchemardesque que son corps anime. Cette description du masque revêt visiblement une valeur fonctionnelle dans le récit : elle instaure une atmosphère lugubre, prépondérante dans le genre en question, présage les événements à venir et inspire une sensation d'« inquiétante étrangeté »<sup>4</sup>. Le personnage semble le confirmer. Il se demande : « Mais que m'annonçait ce réveil, cette apparition ? » et il dit aussitôt « Je ne voulus le savoir [...] » (S., p. 11). Dérouté par l'irruption violente d'un masque atroce, il appréhende le malheur qui s'abattra sur lui et ne veut même pas s'imaginer ce qui va suivre, en présentant instinctivement quelque chose de sinistre.

Le chronotope<sup>5</sup> s'ajoute à créer un climat morbide, car l'auteur place l'action de son histoire dans un cadre spatio-temporel ambigu, unissant les références à la

<sup>1</sup> D. Grojnowski, « Faire rêver le lecteur », in *La Nouvelle, un genre indécis*, sous la dir. de M. Erman, Dijon Centre de Recherches. Le Texte et l'édition, Université de Bourgogne, 1998, p. 35.

<sup>2</sup> Ghelderode voue au « Peintre des Masques » une grande admiration et lui dédie ses *Sortilèges* : « Au cher et grand Ensor, ces pages où se trouvent évoqués – avec une nostalgique dilection – un décor, un temps, un monde aboli. Après vingt-cinq ans d'inaltérable admiration » (S., p. 9).

<sup>3</sup> Pour le carnavalesque dans les contes crépusculaires M. de Ghelderode voir : K. Canvat, *op. cit.*

<sup>4</sup> Dans le sens où l'entend S. Freud. Voir : S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>5</sup> La conception de « chronotope », indiquant l'interdépendance des relations spatio-temporelles dans une œuvre littéraire, est souvent reprise dans les analyses du cadre spatio-

réalité et les éléments insolites, dans l'« atonie » qui, selon J. Fabres désigne une « indécision des lieux »<sup>1</sup>. Le 21 mars, c'est le temps de la naissance du printemps, doté d'un pouvoir magique de transgresser une des lois fondamentales de l'univers, à savoir celle de la mort et de la vie<sup>2</sup>. La tradition populaire traite cette nuit d'équinoxe comme une nuit singulière où tout semble possible, où les événements étranges ont droit de cité dans le monde familier : c'est le temps de la turbulence cosmique où le ciel s'ouvre pour laisser circuler des forces neuves. Cette fête du renouveau printanier marque un retour au chaos initial et les masques jouent dans ce rituel un rôle de premier ordre : ils symbolisent les défunts qui apparaissent parmi les vivants pour opérer l'osmose du passé, du présent et de l'avenir.

Le lieu dans lequel l'auteur situe son histoire est également privé d'aspect ordinaire : le personnage-narrateur remarque que la ville est en attente de sa fête nocturne : « drapeaux et mâts, échos musicaux et courses de masques lointains surgissant de partout » annoncent indéniablement le carnaval marin, « à la fois brutal et raffiné » (S., p. 93). La lumière verdâtre, émanant du ciel « vénéfique », surplombe la cité « d'un vert profond, malsain et sans transparence », et lui confère une allure inquiétante. La multitude de ruelles et de conduites en contrebas des digues forme par contre « une sorte de champ clos, dont il est difficile de s'échapper ». (S., p. 93). Deux mythes s'inscrivent dans ce passage descriptif – l'eau et le labyrinthe<sup>3</sup>, isomorphes aussi bien par leur origine abyssale que la terreur qu'ils engendrent. Selon G. Durand, l'effroi labyrinthique et l'eau noire sont des schèmes terrifiants, témoignages de « l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps »<sup>4</sup>. Le lieu de l'action est donc un espace oppressant, prédisant l'issue fatale qui attend le narrateur à la fin de son aventure<sup>5</sup>. Celui-ci en

---

temporel des textes fantastiques. Ce choix est dû à deux facteurs : premièrement, le lieu et le temps de l'histoire ont pour but de créer un cadre favorable à l'éclosion de l'insolite ; deuxièmement, les textes à caractère fantastique apparaissent, dans la plupart des cas, sous la forme d'un récit court (le conte et la nouvelle) qui, par les exigences de brièveté et de concision, accorde une grande importance au chronotope. Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1975, p. 237.

<sup>1</sup> J. Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 220.

<sup>2</sup> La fête du 21 mars, l'annonce du printemps, renvoie aux bacchanales – fête de la terre, du vin, du renouveau, des forces de la nature. Elle symbolise un retour à l'origine qui permet de reproduire les actes fondateurs pour régénérer le monde et les hommes. Les similitudes entre les rites « bacchanales » et les rites carnavalesques célébrant l'avènement du printemps sont évidentes : les participants masqués brûlent, noient ou décapitent une figure grotesque, à la fois dispensatrice et bouc émissaire, apportant le bonheur et emportant le mal, permettant de réactualiser l'opposition destruction-génération, forces primordiales de vie et de mort. Voir : G. Minois, *op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>3</sup> Cette architecture fabuleuse – le labyrinthe – est l'un des espaces les plus fantastiques qui soit, car ambivalent. Il tient à la fois de l'espace clos et du lieu ouvert : sans fermeture, mais sans échappée non plus.

<sup>4</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 133.

<sup>5</sup> Dans les récits fantastiques, un lieu inquiétant est un emplacement propice pour le surgissement du terrifiant. Ch. Grivel le confirme : « Le lieu qui fait peur est [...] lié à la connaissance restreinte qu'on en possède. De lui émane ce qu'on attend et ce qu'on craint.

est parfaitement conscient : « Oui, cette soirée s'annonçait équivoque, constate-t-il, avec les heures, la ville et son chargement des monstres descendraient lentement sous les eaux, en une universelle noyade des esprits et des sens, dans le plus absurde rêve, le plus horripilant cauchemar ». (S., p. 93)

Quoique le héros se plonge dans l'atmosphère inquiétante du carnaval qui envahit Ostende, il tente de ne pas se laisser prendre dans le tourbillon de l'« orgie provinciale » : il refuse de participer à la fête et de porter le masque. Sa décision de rester « non travesti », le point nodal du récit, est pourtant la violation d'une tradition séculaire car, pour assurer l'efficacité du rite, chacun doit y participer. Comme le remarque G. Minois, « le rire festif est obligatoire » ; « les dieux punissent les déserteurs de la fête » et les font tomber « dans la folie sauvage »<sup>1</sup>. Ghelderode semble recourir à ce vieil usage, parce qu'il fera partager à son héros le sort des réfractaires aux dionysies.

Il est à noter que les masques sont vendus par une créature ambivalente, une vieille poissarde portant « un masque brun au pif menaçant ». Ce « mauvais ange du sabbat printanier » barre le chemin au héros et lui demande d'acheter un masque, en l'assurant que c'est « utile » et « prudent » (S., p. 94). La marchande est visiblement dépositaire d'un savoir surnaturel et ses paroles sont fort lourdes de signification : elle essaye de le mettre en garde contre les forces du Mal qui s'enprennent aux personnes non déguisées lors des festivités carnavalesques. Ainsi le masque apparaît-il dans le rite comme un élément de cohésion dont la fonction est unificatrice, car il rend la foule homogène : il instaure le règne de l'« indifférencié » lors duquel tous ne deviennent que des faux-semblants, identiques les uns aux autres. Comme le remarque R. Girard, « l'unanimité des participants » est une condition nécessaire pour que la crise sacrificielle, acte fondateur de la paix sociale, soit efficace<sup>2</sup>. Par là, le masque acquiert une fonction protectrice, parce qu'en dissimulant le visage, il rend le porteur semblable aux autres et le sauve ainsi d'être élu le bouc émissaire, victime sacrificielle de la fête.

Le refus de porter le masque déclenche toute une série d'événements étranges. La vieille femme pousse le protagoniste devant une vitrine derrière laquelle

---

[...] En somme, celui qui s'y rend, auteur, lecteur et victime, éprouve la justesse de ses appréhensions ». Ch. Grivel, « Le fantastique » in *Mana. Mannheim Analytiques*, n° 1, Mannheim, Mannheim Universitat, 1983, p. 26.

<sup>1</sup> G. Minois, *op. cit.*, p. 93.

<sup>2</sup> R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Ed. Pluriel, 1972, p. 202.

R. Girard insiste sur le rôle fondamental du bouc émissaire et de l'unanimité de la foule constituée de doubles dans la constitution des rituels et des institutions sociales et politiques. Selon le chercheur, à l'origine de ce rite, il y a la virulence d'une violence réelle qui se propage de corps en corps, transformant des individus différents en une foule de faux-semblants. Dans les sociétés primitives, une telle crise ne pouvait se résorber que par le lynchage d'une victime innocente accusée à l'unanimité d'être responsable de la crise. La mort du bouc émissaire consolidait l'ordre social, ce qui confirmait sa culpabilité, mais il dotait aussi le bouc émissaire d'un statut sacré : il devenait un être foncièrement ambigu, maléfique car responsable d'avoir introduit la violence, bénéfique car sa mort avait rétabli la paix sociale. Voir : *Ibidem.*, pp. 180-203.

s'épatent « une centaine de visages bariolés, cartons macabres ou joyeux, toute la guirlande des grimaces et des extases » (S., p. 94), mais le héros n'en achète aucun et, gêné par l'insistance insolente de la poissarde, la taquine en lui disant « vendez-moi le vôtre » (S., p. 94). La marchande menace pourtant le railleur, indignée :

Méchant, qui ne veut pas s'amuser ! Je n'ai pas de masque, moi, c'est ma figure ! Et toi, il t'arrivera malheur, tu sais, malheur, car tu dédaignes les masques, et les masques se vengent ! Cache-toi bien ! (S., p. 94)

C'est maintenant que nous comprenons le titre du conte – *Sortilèges*. En effet, la femme est dotée d'une puissance maléfique et elle jette sur l'homme un mauvais sort. Son présage s'accomplit point par point et le héros, hypnotisé par des « masques fantomatiques » sortant de la mer, faillira s'y noyer.

Sans aucun doute, le masque joue un rôle prépondérant dans la construction du fantastique terrifiant : en s'animant, le carton colorié devient générateur de l'insolite, néfaste et anxiogène. « Dès que l'objet prend vie, confirme J. Fabre, tout maléfice le pénètre, l'anime et le vivifie – le voici personnage, et actif »<sup>1</sup>. Dans le conte ghelderodien, les masques se transforment en êtres vivants, horribles et maléfiques, et essayent de noyer le héros. L'expérience qu'il vit est de nature de toute évidence cauchemardesque.

Arrivé au port, le protagoniste remarque une barque rouge s'approcher, « un vrai cercueil flottant » rempli d'êtres indéfinissables, hideux et effrayants, « d'anciens masques alertés dans leur sépulture aquatique qui reviennent voir la fête » (S., p. 99) :

Ceux qui arrivaient à la manière des spectres dans quelque tragédie, je savais déjà qu'ils n'appartenaient pas au règne humain, ni animal ; ils n'étaient pas non plus des simulacres, épouvantails dressés sur une épave... Bien qu'ils fussent de taille ordinaire, ils rapetissaient ou grandissaient, flotteurs, comme s'ils eussent été sans os ni arêtes et gonflés imparfaitement d'un gaz, trop peu pour s'élever et trop pour s'affaisser. [...] Tout d'abord, j'avais pu les croire couverts d'un suaire. Ils étaient nus, leur corps grisâtre à peine ébauché. Mais leur singularité venait de leur chef épais et comme trop lourd pour le corps, têtes dilatées de fœtus. Ces faces évoquaient des méduses, par leur couleur glauque et leur éclat vitrifié. A quelles existences rudimentaires cachées par le ressac l'équinoxe donnait-il apparence de vie ; à quel carnaval cosmique ces déchets d'abysses, ces masques embryonnaires étaient-ils attachés ? (S., pp. 98-99)

Les masques fantomatiques ne rappellent point ceux du carnaval : ils ressemblent aux méduses dont la consistance gélatineuse et la forme ovalisée évoquent des embryons humains, symbole de procréation, revenant avec insistance au cours du récit. Les masques gélatineux deviennent dangereux et tendent à porter la mort au personnage : ils se métamorphosent en têtards, en affreuses « larves marines », et se multiplient infiniment afin de faire déborder l'eau et couvrir entièrement l'homme. « Instruments de la copulation mauvaise », les masques-méduses, envahissant par quantités énormes la plage, font penser au protagoniste au « sacrifice séminal offert au néant, à cet infini, à cette mer qui reçoit tout et tout contient, le germe primordial de toute vie » (S., p. 107).

<sup>1</sup> J. Fabre, *op. cit.*, p. 230.

Cette image dégoûtante renvoie irrévocablement, par le gigantisme et la monstruosité, par l'association de la mort et de la fécondité, au carnaval, à sa licence débridée et son déchaînement dionysiaque. L'abolition de la différence sexuelle due au déguisement, obligatoire dans la bacchanale rituelle – fête de l'amour et de la fécondité – se termine en débauche. Le lexique vient à l'appui de l'image de l'« orgie crapuleuse » : la description des masques et de la ville après la fête abondent en termes qui rappellent irrésistiblement la procréation, le dévergondage et l'obscénité<sup>1</sup>. La fin du conte est à ce titre la plus illustrative. Le personnage revient au bord de la mer et regarde, à la lumière du jour levant, la plage couverte de varech :

Penché vers le sable, je vis une gluante membrane de caoutchouc, et de ce contact ignoble, par-delà le frémissement qu'il provoquait, alluma mon cerveau [...]. Est-ce inspiration ou une simple association, l'objet que je venais d'écraser me dictait l'identité des monstres. Partout sur l'estran, je découvrais de ces membranes répugnantes, pelures piteuses laissant couler leur jus, mortelles semences répandues sur le calcaire stérile... partout les masques en fleurs et en flammes se sont noués en cette nuit d'équinoxe, mâles et femelles ; partout ils ont esquissé une parodie vénérienne, n'étant eux-mêmes que des parodies (S., p. 107).

Dans *Sortilèges*, le masque n'est pas uniquement un objet anxiogène et redoutable, susceptible de créer le fantastique terrifiant. Pour ceux qui respectent les traditions et participent à la fête, il devient un important élément de carnaval et de déguisement : chatoyant et séduisant, il est complètement privé d'aspect néfaste.

Agressé par les masques fantomatiques et englouti par la mer, le héros retrouve ses sens dans une belle chambre brillamment éclairée, « peuplée de masques clairs, jaunes, roses, blancs, mauves, hérissés de panaches et emmêlés comme pour une danse » (S., p. 102). Elle est habitée par un archange majestueux qui semble surveiller le déroulement de la fête. Cet adjuvant de Dieu par excellence expliquera au personnage l'utilité des folies carnavalesques. Il lui fait boire du suc de népenthès pour qu'il s'enivre « comme un vulgaire mortel » et le fait entrer sur un balcon duquel il lui montre ensuite, « d'une main de démiurge », « d'une main de mage », la ville en transe carnavalesque. (S., p. 102)

Le spectacle que le personnage est invité à regarder s'avère être le rituel sacrificiel d'un fantoche (incarnation traditionnelle du Carnaval) qui, entouré d'une troupe masquée, est brûlé devant la foule des fêtards. Ce chambardement festif, d'usage dans de nombreux pays européens, est mené dans le but de célébrer le renouveau printanier, le retour de la vitalité, de la joie et du bonheur :

La foule avait été refoulée par des diables à fourches, libérant une aire au centre de la place, contre un kiosque de fer chargé de personnages le plus somptueusement déguisés et masqués comme le commun.[...] Quelle solennité, quel intermède préparait-on dans l'aire dégagée par les diables ? Je vis s'ériger une grande effigie blanche, sorte de neigeux mannequin géant auquel on liait en botte des mannequins moindres aux

<sup>1</sup> Le carnaval transforme la ville en un véritable égout : « On avait dégobillé partout, et les masques effondrés restaient collés aux cloisons par leur vomi. J'eusse aimé les secourir, mais l'air manquait, et tout le formol ne pouvait prévaloir contre cette pestilence, résultat des pires déjections ». (S., p. 106)

masques affreux, pouvant symboliser les vices aussi bien que les misères du printemps, c'était clair. Et l'heure fut proclamée par les trompettes thébaines. Les flammes montaient, aux applaudissements bientôt féroces de la multitude : les flammes formaient une tulipe incandescente au cœur de laquelle se tordaient les mannequins en des postures véritables de suppliciés. Un bel autodafé, à quoi manquait l'odeur de la chaire rôtie, que ne valait pas le pouacre nuage émis par les artifices inclassables. De la tour de l'hôtel de ville fusaient des comètes et des spires. Toute la place explosait, volcan multicolore. [...] Le Printemps traversait les airs ! (S., p. 104)

Le personnage-narrateur est visiblement fasciné par les fastes de la fête : il met en relief la somptuosité et l'originalité des masques et surtout leur pléthore surprenante. Les masques ne bondissent plus effrayants, bien que certains soient toujours diaboliques et affreux, car c'est l'archange qui est leur suzerain approuvant et ordonnant le délire carnavalesque : il paraît « bénir les troupeaux passionnés de masques » et leur donner l'absolution :

[...] la vision restait légère et captivante à contempler, par ses couleurs et ses rythmes, et n'appelait pas l'idée de catastrophe qui s'impose quand se ressemblent les enfants de Demos. C'était le peuple encore, mais réhabilité par les costumes et les attributs ainsiquel que par ses simiesques grâces originelles, subitement retrouvées dans cette grande nuit de l'instinct. Point ne s'imposaient les exorcismes et les sarcasmes, tant restait candide cette saltation universelle, et j'approuvais la bénédiction de l'archange (S., p. 103)

Cet épisode prête à une réflexion allégorique sur la fonction sociale de la fête et du rituel. Le carnaval est visiblement autorisé et apprécié par l'archange. Ses paroles en témoignent nettement : « Ne sais-tu pas que la folie nous est accordée comme secours, et qu'il n'y a pas *toujours* de honte à déchoir ? » demande-t-il au personnage-narrateur, consterné par l'attitude approbatrice de l'archange envers les réjouissances carnavalesques. (S., p. 102). La fête archaïque, par le déchaînement du rire effréné, est libératrice et cathartique. G. Minois, auteur d'*Histoire du rire et de la dérision*, le confirme pleinement :

La parenthèse du rire débridé sert donc à la récréation du monde ordonné et au renforcement périodique de la règle. Elle est une réintégration de l'homme dans le monde du sacré, un retour psychique au numineux, dont la plénitude se confond avec celle de l'état primordial. C'est le renversement du quotidien, la rupture avec les activités sociales, l'oubli du profane, un contact avec le monde des dieux et des démons qui contrôlent la vie. C'est aussi un retour à l'origine, qui permet de reproduire les actes fondateurs, pour régénérer le monde et les hommes, pour arrêter le déclin<sup>1</sup>.

Ajoutons encore que le carnaval, au-delà de la fonction récréative et libératoire, ressortit aussi au « sacré de transgression », car la violation des normes de la vie sociale constitue la garantie de la sacralité de ces normes et leur pérennité. En tant qu'avatar du rite sacrificiel, note R. Girard, le carnaval devrait établir l'ordre, ramener la paix et protéger l'organisme social<sup>2</sup>. La fête ne se limite pas uniquement

<sup>1</sup> G. Minois, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>2</sup> R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 209. Voir aussi : Idem., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.

à un divertissement, ce à quoi on la ramène d'habitude, mais elle a des fonctions beaucoup plus sérieuses, notamment sociale et politique.

Par son refus de s'avancer le masque, le protagoniste ghelderodien transgresse les règles du jeu, opère une rupture au sein du carnaval. Non déguisé, il introduit le réel dans cet univers du double et il défait ainsi effectivement le régime festif de la mascarade. C'est pourquoi le héros, accusé d'avoir dédaigné les usages de la fête séculaire, d'être « coupable du crime de solitude », est puni et absorbé par la mer. L'archange, son sauveteur merveilleux, lui explique que sans son intervention, il aurait été « l'inconnu qu'invariablement la marée rejette, le noyé du carnaval, le non masqué, par une fatidique tradition, comme s'il fallait qu'un misérable payât rançon pour les péchés de la fête » (S., p. 102). Les paroles de l'archange renvoient explicitement au rituel sacrificiel du bouc émissaire, fête de consommation où s'étend sur une victime, (*pharmacos* chez les athéniens), une violence longtemps retenue<sup>1</sup>.

Le fonctionnement du motif du masque dans *Sortilèges* est aussi l'occasion de discourir sur la question de l'identité. Pour le narrateur, le masque n'est pas seulement un carton coloré dissimulant le visage du porteur afin de le rendre semblable aux autres : il est son identité même. Le protagoniste reste non travesti, car la vue des masques grimaçants le prend en dégoût : ils lui évoquent son passé ignoble, son hypocrisie et sa lâcheté. Ils lui reflètent sa vraie nature :

Je contempiais ces figures, songeant que je les avais portées toutes dans mon existence, les lubriques, les suffisantes, les tragiques, et que je me mirais dans cette vitrine comme dans le miroir de mon passé détestable, quand je n'étais qu'un homme... [...] Non, murmurais-je, je n'ai plus droit à ces visages mensongers et je ne veux plus dissimuler celui que la vie m'a fait. Il m'a fallu quarante ans pour former mon visage ; il a fallu des baisers et lècheres, les crachats amicaux, les contractions du dégoût, et même les larmes honteuses pour que mon masque se formât. Il est unique, encore qu'il déplaie par sa tristesse impassible. Je ne pas le droit de l'altérer. (S., p. 94)

Bien que cet accessoire du carnaval soit, aux yeux du héros, un signe de calcul et de mensonge qui change l'homme en un autre, son vrai visage ne se révèle qu'un masque formé au cours de la vie. Par-là, il n'est pas seulement un objet voilant et falsifiant, fait en apparence pour tromper : il constitue également le propre visage de l'homme, son identité qui, par définition, est la reconnaissance de ce que l'on est par soi-même ou par les autres. Le personnage ghelderodien n'a pas d'identité innée, mais il se la construit : en endossant un masque convenable à la situation, en passant de rôle en rôle, il parvient à former son propre visage-masque, à travailler son expression, voire à pétrifier son identité. Les facteurs extérieurs y jouent un rôle important car, en le plaçant, pour reprendre le terme sartrien, *en situation* qui l'oblige à choisir, ils influencent et façonnent sa personnalité. Ainsi Ghelderode renoue-t-il avec la philosophie existentialiste qui, une vingtaine d'années plus tard, mettra en question l'existence de *la nature humaine préexistante* et promouvra l'idée que *l'homme est ce qu'il se fait*.

<sup>1</sup> Selon R. Girard le lynchage du bouc émissaire consistait, dans des sociétés primitives, à simuler une attaque virale pour mieux l'exorciser, en donnant ainsi l'illusion de contrôle et en rétablissant l'ordre et la paix au sein de la société. Voir : R. Girard, *op. cit.*

L'idée de Ghelderode, que l'identité n'est qu'un masque, illustre d'une manière exemplaire les tendances de l'époque. Elle communique le drame existentiel de l'être et du paraître qui reste l'un des thèmes les plus récurrents dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Préoccupé par le jeu social, par le besoin de créer et de maintenir une certaine image de soi, l'homme n'est jamais qu'un personnage, un dehors, un paraître. Toute son énergie se concentre dans le masque qu'il porte. Sartre, partant de l'intentionnalité, arrivera à la même conclusion : « la conscience n'a pas de dedans, elle n'est rien que le dehors d'elle-même »<sup>1</sup>. Cela veut dire qu'il n'y a pas d'intériorité, qu'il n'y a pas de substance, pas de soi : le moi intérieur n'est rien d'autre qu'un masque que les autres regardent. Exister pour l'homme, c'est jouer la mascarade d'un rôle social. Chez ces deux auteurs épris de théâtre, une *persona* n'est pas une personne, mais un personnage, voire un masque de théâtre<sup>2</sup>.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que Ghelderode aborde le thème du masque d'une manière complexe et diversifiée. Insolite et anxiogène, le masque apparaît comme un *faux objet*<sup>3</sup> de la quête du protagoniste, acquiert le statut du personnage et devient générateur du fantastique terrifiant. En tant qu'accessoire incontournable des festivités carnavalesques, il soulève aussi la question du carnaval, l'un des éléments les plus tenaces de la culture populaire et de la vie collective, placée depuis des siècles au centre des préoccupations des écrivains et des sociologues. Envisagé sous cet angle, le conte ghelderodien oriente l'esprit du lecteur vers la réflexion sur le rôle du carnaval et sur ses fonctions initiales : régénératrice, cathartique et sociale. Il le place également en face d'un véritable problème d'ordre philosophique, notamment celui de l'identité comme apparence et l'existence comme jeu de rôles.

### **BIBLIOGRAPHIE:**

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1975.
- Canavat, Karl, « Fantastique et carnavalesque dans les contes crépusculaires de Michel de Ghelderode », [in] *Textyles*, n° 10, 1993, pp. 97-112.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- Fabre, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>1</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1982, p. 72.

<sup>2</sup> Etymologiquement, le terme *persona* signifie le masque. Dans le théâtre de la fin de l'époque romaine, l'embouchure du masque prenait une forme conique, qui servait à amplifier la voix de l'acteur et la rendre plus énigmatique. On nommait cette embouchure *persona*, qui dérive de *per-sonare*, c'est-à-dire, « faire du bruit ». Le sens de ce terme a évolué au fil des siècles, faisant référence d'abord au masque, ensuite à l'acteur et enfin au personnage qui jouait.

<sup>3</sup> Dans la typologie actantielle de V. Tritten, l'objet a un statut de personnage et devient *faux objet* de la recherche du héros. V. Tritten, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, p. 78.

- Ghelderode, Michel (de), « Sortilèges », [in] *Sortilèges*, Bruxelles, J. Antoine, 1986, pp. 91-108.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Ed. Pluriel, 1972.
- Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- Grivel, Charles, « Le fantastique » [in] *Mana. Mannheim Analytiques*, n<sup>o</sup> 1, Manenheim, Manenheim Universitat, 1983.
- Grojnowski, Daniel, « Faire rêver le lecteur », [in] *La Nouvelle, un genre indécis*, sous la dir. de M. Erman, Dijon Centre de Recherches, Le Texte et l'édition, Université de Bourgogne, 1998.
- Lorrain, Jean, *Histoires des masques. L'homme au bracelet*, Paris, Ollendorff, 1900.
- Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1982.
- Tritter, Valérie, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.