

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XIX
Number 1

Automne 1986

CHIMERES

Volume XIX, Number 1

Co-Editors:

Hope Christiansen
Kathleen Comfort

Managing Editor:

Jessica Carpenter

Assistant Editors:

Hollie Markland
Jordan Stump

Editorial Assistants:

Holly Heller
Brigitte Roussel Yanney

Advisory Board:

Robert Anderson
Corinne Anderson
John T. Booker
Jean-Pierre Boon
Elisabeth Caron
Barbara Craig
David A. Dinneen
Bryant C. Freeman

Mary Johnson
J. Theodore Johnson, Jr.
Janice Kozma-Southall
Norris J. Lacy
Susan Noakes
Marie-Luce Parker
Kenneth S. White

Faculty Advisor:

Norris J. Lacy

© by Chimères

TABLE OF CONTENTS

DAVID POWELL

- Pirandello, the Poetic Humorist: 5
A Study of Fuori di Chiave

JORDAN STUMP

- De la répétition dans L'Assommoir 19

HOLLY HELLER

- Emma et les fenêtres dans Madame Bovary 35

YVETTE YOUNG

- Le Grand Meaulnes ou l'ébauche 51
du Nouveau Roman

JEANNE MORGAN ZARUCCHI

- Lucre and Seduction in Perrault's Contes 69

Pirandello, the Poetic Humorist
A Study of Fuori di Chiave

Pirandello first achieved international renown as a playwright with Sei personaggi in cerca d'autore (1921), Enrico IV (1922), and Questa sera si recita a soggetto (1929). While the dramatic mode of expression in the last two decades of his life presents a mature exposé of his philosophy, Pirandello's Weltanschauung can be seen in his narrative prose and even in the poetry of his early years. Here he subtly deploys the themes of necessary contradiction and the stagnancy of imposed order that were to become the basis of his theory of "umorismo." The present study will examine an early, poetical manifestation of Pirandello's "umoristico" ideology in Fuori di chiave (1912), and specifically in the opening poem of this collection, "Preludio orchestrale."

Most of Pirandello's early literary expression was poetic. The last poetic work at this time in his career was Fuori di chiave.¹ As such, this collection of poems is an important pivotal text in Pirandello's artistic development. Moreover, the similarity of themes in the author's poetry and theater (noted by several critics but never the subject of critical inquiry)² requires a comparison of his poetry and drama, the two modes of expression that represent the opposite ends of Pirandello's artistic corpus.

The title refers to Pirandello's view of the poet, endowed with humoristic reflection, or an impulsive and spontaneous ability to see everything in contraries; such a poet must live a double-natured life where he is ever "off-key." This musical term, which presupposes a fundamental "key" for pleasing melodic and harmonic sounds,

captures not only the notion of dissonance so important to Pirandello's concept of "umorismo," but also lays bare man's desire for order and the subsequent assumption that there is a natural order, some sort of "key."

Nella sua anormalita, non puo esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'uomo a cui un pensiero non puo nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario.

Pirandello gives a thorough treatment of his philosophy in the essay "L'Umorismo."⁴ He borrows the terms "violino" and "contrabbasso" from the opening poem of the Fuori collection, pointing to the importance of this text, first published one year before the essay. The concept of "umorismo" incorporates the ironic humor of Jean-Paul where two opposites co-exist. It also reflects Bergson's work on the Doppelganger, in which two contrary facets of a same entity search each other out and vie for the dominant position. The term "umorismo" itself underscores the irony of the concept. Although not yet formulated in coherent terms, the concept of opposites predates this essay. Already in the title of Pirandello's first publication, Mal giocondo (1889), he announces the importance of contradiction. Concerning this aspect of his early poetry, he writes:

Il mio primo libro fu una raccolta di versi, "Mal giocondo," pubblicata prima della mia partenza per la Germania. Lo noto, perche han voluto dire che il mio umorismo e provenuto dal mio soggiorno in Germania; e non e vero: in quella prima raccolta di versi piu della meta sono del

piu schietto umorismo, e allora io non sapevo neppure che cosa fosse l'umorismo.⁵

Fuori di chiave will present a more sophisticated and subtler form of "umorismo." The collection is in ten parts, most comprising from two to four poems, in various forms and meters. An envoi closes the collection. The first piece, "Preludio orchestrale," is a preface that includes all the major themes of the collection, themes that will come to be associated with Pirandello's universe: life and death, illusion and reality, and the empty hope of resolving the apparent conflict between love and self.⁶ The setting is a musical event: the performance or rehearsal of a "sonatina d'amor." Accordingly, a musical vocabulary leads the reader from one end of the orchestra to the other, from i violini to il contrabbasso, and from the beginning to the end of a piece of music:

Preludio orchestrale

Al violin trillante una sua brava
sonatina d'amor, con sentimento
il contrabbasso gia da tempo dava
non so che strano, rauco ammonimento.
5 Allora io non sapea, che ne la cava
pancia del mastodonico strumento
si fosse ascosa una mia certa dama
molto magra, senz'occhi, che si chiama. . .
come si chiama?

10 E invano imperioso, nella destra
la bacchetta ora stringo: quella mala
signora e del concerto la maestra.
Da quel suo novo nascondiglio esala
il suo frigido fiato nell'orchestra:
15 sale di tono ogni strumento o cala,

le corde si rilassano, gli ottoni
s'arrochiscono o mandan certi suoni. . .
Dio le perdoni!

20 M'arrabio, grido, spezzo la bacchetta,
balzo in piedi, m'ajuto con la mano.
La sonata e patetica: dian retta
i violini: piano, piano, piano. . .
Ma che piano! Di la, la maledetta,
sforza il tempo, rovescia l'uragano!
25 Da otto nove a due quarti, a otto sei. . .
Vi prego di pigliarvela con Lei,
signori miei.⁷

While both the main title and that of this introductory poem refer to the musical nature of the collection, only "Fuori di chiave" evokes dissonance. The breakdown in musical order is nonetheless of central importance in this first piece. Note that it is musical production that suffers chaos and not a musical composition. It is the living quality of music, and thus of poetry, that demands attention. Music, like theater, is a performing art that relies on the reanimation of a preexisting but static text.

The thematic opposition between mutable and static, or between life and death, adopts a metaphorical form here. The most obvious conflict in the poem is between a musical order and a frenetic deviation from the established order. "Una [...] certa dama" plays opposite the conductor: the latter tries to maintain order, representing static form, while the former attacks order, inducing change by any means. She goes against conventional structure bringing not only chaos but also the need to question order. Thus this thematic opposition is also metapoetical in that it begs the question of poetic order and the meaning of "order" in a literary text. Could this be a

reason why Pirandello abandoned poetry for other genres until near the end of his life? The query is too hypothetical, but the meaning of the criticism of order is precise in the context of this poem.

The "mala signora"'s target is intonation, a central organizing element of any musical group. Cold breath not only underscores the evil and supernatural quality of the infamous heroine, but it also evokes the musician's fear of cold air, which causes pitch to drop and endangers the instrument. The hidden lady also attacks time, a factor on which the order of all music and indeed all life is regulated. Time, in both a musical and a metaphysical sense, holds an important place in this poem. Besides the movement from the beginning of a musical piece to the climax, lines 24 and 25 refer directly to the musical sense and to the need for time. "Sforza il tempo," and the intensity of the situation increases both musically and emotionally. Instead of the more usual time signatures 9/8 and 6/8, these instances bespeak the havoc the evil lady wreaks by appearing upside-down: 8/9 and 8/6. Only 2/4 remains faithful to Western music, offering less a notion of balance than a pivot through which order easily swings to disorder.

There are several other places where time dominates; in the exposition, it is important to point out that the double bass has been sending warning messages to the violins for a long while ("gia da tempo," l. 3), and that at that time ("allora," l. 5), the conductor did not yet know about the hidden lady. The second stanza represents the beginning of the action, the narrative present of the poem. At this moment the conductor, aware of his precarious control over the orchestra, extends his baton to attempt to maintain order ("ora...,"

l. 11). This is not the first time this has happened, since the hidden lady is denounced as being in her new hiding place ("suo novo nascondiglio," l. 13).

The order of the entire poem now comes under scrutiny. The first two lines introduce the scene, a concert/rehearsal where all seems in order: the violins are playing their "sonatina d'amor [. . .] con sentimento." The second couplet gives the first hints of disturbance, which culminates at the end of the stanza in a distasteful portrait of the main character and the unanswered question of identity. The conductor, trying to maintain control over his orchestra, must relinquish the podium to the "mala signora," who becomes the "maestra." Once she is in control, her cold breath destroys intonation.

Correct intonation assures that everyone is functioning on the same level or using the same register of language; playing the same music but out of tune, two or more instrumentalists fail to communicate. Losing intonation means losing communication, or exposing the weakness of language in communicating. Moreover, Pirandello's perception of the humorist as "sempre quasi fuori di chiave" begs the question: is a condition of bad intonation not actually a heightened state wherein one must persevere to communicate outside of traditional means?

Finally, in the third stanza, disorder breaks loose: the conductor loses all control, not only of the orchestra, but of himself. He loses his temper and breaks the baton, the analogue of the poet's pen, symbolizing his reluctant yet inevitable acceptance of the loss of control. He is rendered impotent. The rhyme between piano and uragano further points to the destruction of order

as it emphasizes the conductor's sense of loss; he no longer knows what he wants and abandons all control. In the end it is music itself that must be heard, sometimes beyond the conductor's control, just as poetry sometimes reaches beyond the poet's plan.

The poetic meter seconds the decline of stability. While the first four lines maintain a constant meter with stresses falling on the fourth and tenth syllables, the regular rhythm soon begins to falter and the following lines are less stable. By the third stanza, the line is no longer the smooth, poetic arabesque with which the poet began; a choppy rhythm has now taken over to support the idea of the pulsing of the music, ever faster, less reasoned, and demonstrates the loss of control on the conductor's part. Thus music and poetry wrench themselves from the binding control of the conductor/poet; art must break free from the domination of reason and order so as to become something more than just form. The more stable meter returns in the last two lines exhorting the return of reason and logic, reestablishing the illusion of order under the guise of a gentleman's agreement. The mysterious lady appears only once more, as an imprecation in the mouth of the conductor; her anarchistic overthrow of power has given her only short-lived control.

The identity of the lady remains a problem. This matter has caused disagreement among most of the critics of Pirandello's poetry. She has been called Reason by some and Death by others.⁹ While Pirandello's perception of reason could certainly be capable of wreaking much havoc, his mistrust of reason makes it very unlikely that it should be pitied at the end of the poem. Death offers a more plausible explanation. The physical portrait of the lady recalls that of a skeleton: "molto

magra, senz' occhi." Another poem later in the collection supports this interpretation, "L'Occhio per la morte." In this poem, the narrator describes the yet-open glass eye of his dead friend: "Orrendo, nella faccia / spenta, quel guardo fiso, di minaccia. . . ." Esposito concludes that this symbolizes the eternal joke of death and life, that we can never know which eye is "l'occhio per la morte."⁹ Yet, as an echo of the archetypal blind sage, it remains open and seems to say: "Io ci vedo!"

Death does offer an alternative to "la pena di vivere." In "Il Pianeta" Pirandello tells us that we must have patience: "Pazienza! / Dovrem pure un di morire. / La ragion dell'esistenza / la sapremo, forse, dopo." During life, we are never sure where to look for the answers; and once we think we have found the right path, we are afraid to take it:

--"Ah, tu pur, tu pur d'entrare
nella vita hai voglia? Sciocco!
Che t'aspetti? dimmi un po'. . .
Non hai dunque altro da fare?"---
Sto a guardar come un allocco
e rispondo:--"Ma. . . non so. . .
non so nulla. . . proprio. . ."--
("Ingresso")

Pirandello's view is not totally fatalistic; even though the search for understanding often seems fruitless, often leading to death, he still advocates the struggle:

Mettiti a comminare,
va' dove il pie ti porta,
piglia la via piu corta
e piu non dimandare.

Andar dove che sia,

nel dubbio della sorte,
andar verso la morte
per un'ignota via:

ecco il destino. E dunque
fa' quel che far si deve.
Procura che sia breve.
Tanto, e la stesso ovunque.
("La Meta")

This attitude, which fluctuates between carpe diem and existentialism, does offer some hope. However neither Reason nor Death, nor even a morbid search for Love, as Bonanni suggests, explains this mysterious lady.¹⁰ She is, in fact, an avatar of unbridled Art. The conductor accepts this incarnation of "uncontrol" as part of himself, as part of his partistic soul when he first identifies her as "una mia certa dama" (l. 7). She is a necessary part of his artistic expression just as she forms an ambiguous part of the orchestra. Uncontrolled Art responds to the stirrings of a free artist, one who breaks free from the shackles of convention by a force that seems to come from without.

Pirandello suggests in "Preludio orchestrale" a breakdown in the writing system, whether musical or poetic. Music or poetry can "live" only if they are free to evolve as their own emotional constitutions dictate. The ellipses in each stanza evince an attempt to break loose of the confines of meter and verse. The first instance of ellipsis seems to be a simple lapse of memory; the second case, however, shows the poet's escape into an undefined reverie which he closes with a banal invocation ("Dio le perdoni!"), showing his resigned inability to explain the lady. In the third stanza, the ellipses clearly mark a loss of control; both conductor and poet spin away from

the constraints of a rigid structure into the realm of unstable yet ecstatic artistic expression.

Thus the poet's freest moment is one devoid of control, or reason. In Pirandello's essay on "umorismo," he explains that logic is a defense that man uses to impose a meaning and a coherence on his life and on the world. The humorist's task is to strip away these illusions or masks in order to unveil the naturally confused state of man. While a traditional poet composes a hero consistent in soul, the humorist separates him into his various souls. Fuori di chiave recalls the poetic pinnacle to which the humorist aspires, the moment at which he is "umoristico", that is, the moment when he is most off-key.

The off-key playwright/director, too, tries to destroy the illusion of conventions. The theater, that stalwart of illusion, provided Pirandello with a rich setting for destroying, or at least for redefining, the norms. The living aspect of a dramatic production generated his favorite form, that of a play within a play. In three well-known works, the actors are allowed, according to Pirandello, to present their own play as they wish. In Sei personaggi, the characters arrive in the theater with a play to put on and to finish; however, when they set to it, they find that it must go just as it happened the first time. The play finishes itself, for Art must lead its own life. In Questa sera Pirandello attempts to innovate by introducing the actors by their real names at the beginning; then the "play" starts. Of course, this preliminary exercise is a part of the play as text; there is no true improvising. Ciascuno a suo modo (1924) does allow for a bit of improvising. There are two groups of actors, one to perform the play on stage, for which there is a

script, the other to enact a few unscripted scenes in the foyer and in the theater hall. While there is a sort of play within a play, it is not spontaneous since Pirandello has prescribed the actions and reactions of all the actors and characters.

The representation of the illogical and the unreasonable through freedom in form has fascinated Pirandello from an early date. We have seen it in "Preludio orchestrale," and it continues to be a prominent theme throughout Fuori di chiave. A desire to approach spontaneity as much as possible led Pirandello to the theater, where, despite the problem of the written text, he was able to step over traditional genre boundaries and establish a new concept of theater that greatly contributed to the absurdist movement.

Over a period of some twenty years, Pirandello battled against the stifling aspects of structure, which, according to him, represented man's false sense of security. He maintained that man's natural state is madness, masked by the logic and reason we impose on ourselves to create the illusion of order. Once the mask is let down in the poem under study, the conductor is able to enjoy the freedom of music; but, immediately afterwards, the mask comes up again. Enrico, to cite another example, is mad and thinks himself Henry IV, but he is happy; his tragedy begins when he regains sanity/memory, that is to say, when he redons the mask. He sees that he is now cast in a role he cannot shrug off. His mask is double.

Madness, under many different forms and interpretations, is present in most of Pirandello's works. The same theme can also help to define the function of the lady in the poem under study here: could she not also be Madness, that undefinable state somewhere between mortality and immortality,

scorned or feared by Reason? Thus uncontrolled art is madness.

We have seen "Preludio orchestrale" as a herald for many of the themes in Fuori di chiave and for many of the themes of Pirandello's theater. The complicated network combining love, death, life, happiness, social convention, madness, "truth," all that is Pirandello's thematic groundwork, is first enunciated in his poetry. His theater develops and re-presents these themes in a form more accessible to the public and with more insistence on the notion of spontaneity. His poetry, abandoned in his youth, reveals the beginnings of his philosophy and is thus important for understanding the development of Pirandello's thought throughout his lifetime. In his own words, from the "Comiato" to Fuori di chiave:

Io che mi sono senza cuor ridotto,
d'ora innanzi, ti giuro, staro muto;
questo, ti giuro, e l'ultimo saluto.

David A. Powell
Hofstra University

NOTES

¹ Some of these poems appeared in an anthology published by A. F. Formiggini in Poeti italiani del XX secolo (1912), but "Preludio orchestrale" actually first appeared in the Riviera Ligure in May 1907, one year before the publication of the famous essay on "umorismo." At the end of his life, Pirandello wrote his only other work in verse, the play cycle I giganti della montagna, finished in 1934. This cycle will not be examined within the limits of this study.

² Most prominent Pirandello critics devote at most only a few lines to his poetry: F. Bonanni, "Alcuni motivi della poesia di Pirandello: Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani" (Venice: Pubblicazioni dell'istituto di studi pirandelliani, 1961), 539-551, and G. Giudici, Pirandello: A Biography, trans. A. Hamilton (London: Oxford University Press, 1975); V. Esposto, in Pirandello: Poeta lirico (Brescia: Magalini, 1968), points out a few correspondences between poetry and theater, but with very little investigation; Claudio Vicentini, L'Estetica di Pirandello (Milan: Mursia, 1970), gives a detailed interpretation of "umorismo", but with limited references to Pirandello's poetry. Two other works deserve some mention: G. Andersson, Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello (Acta Universitatis Stockholmiensia 2, Stockholm: Almqvist and Wiksells [Uppsala], 1966), and V. Zambon, "Pirandello poeta in versi," Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani (Venice: Pubblicazioni dell'istituto di studi pirandelliani, 1969). 623-634.

³ Pirandello, "L'Umorismo," in Opere di Luigi Pirandello: Saggi, poesie, scritti varii, vol. 6 (Verona: Mondadori, 1960), p. 15-160; italics mine.

⁴ Pirandello, "L'Umoreismo" (Laciano: R. Carabba), 1908.

⁵ Pirandello, in V. Esposito, Pirandello, 12.

⁶ Graziella Corsinovi, in her thorough article "La poesia controcorrente di Fuori di chiave," in Pirandello Poeta, ed. Paola Daniela Giovanelli (Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani di Agrigento, Florence: Vallechi, 1981, 152-79), discusses the value of this work in terms of Pirandello's philosophy, especially in the introductory poem: "una sorta di orchestrazione dei temi e delle problematiche pirandelliane... ", 154.

⁷ Pirandello, Opere, vol. 6, 619.

⁸ See Esposito, 75; also V. Zambon, 631.

⁹ Esposito, 78.

¹⁰ Bonanni, "Alcuni motivi," 543.

De la répétition dans l'Assommoir

Les personnages de l'Assommoir¹ sont des machines, et la tâche unique des plus importants est bien simple: déchoir. En déchéant, ils affirment le déterminisme de leur créateur; condamnés à une hérédité néfaste qui se moque du libre arbitre, condamnés à passer leurs journées devant des machines pour gagner leur vie, ils commencent à ressembler à ces machines. Cette ressemblance se manifeste de plusieurs façons, dont la plus intéressante (et la moins évidente) est la répétition. Les machines fabriquent des boulons ou des minutes, l'un après l'autre, tout comme l'homme se fabrique des douleurs et des maladies, l'une après l'autre. On répète des enfants, des lampées, des gifles. Même en pleine aube (et donc en plein renouvellement d'espoir et de possibilités), on avance robotiquement vers son travail quotidien:

Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre où le bleu déteint et le gris sale dominaient. Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade (38)

Passage assez ordinaire, paraît-il; on pourrait voir l'équivalent de cette scène matinale de presque n'importe quelle fenêtre parisienne, même de nos jours. Pourtant, on voit assez clairement la main de l'auteur dans ce passage, à travers une suite d'images franchement (voire un peu lourdement) machinales: les couleurs ternes et métalliques des vêtements des ouvriers, le manque d'émotion (ou du moins le manque d'intérêt en ce qui concerne les autres), et, le plus fascinant

des trois, la répétition. L'ouvrier qui s'arrête pour rallumer sa pipe ne semble jouer aucun rôle important dans cette scène, mais en réalité, son geste réitéré symbolise la futilité de la vie de tous les ouvriers. Ce n'est point le seul personnage du livre qui ait de la difficulté à s'offrir de petits comforts, de petites joies. Et bien sûr, il n'y a aucune justification pour supposer que ce matin-là soit différent des autres; ainsi, ce triste défilé a lieu chaque matin, cet ouvrier prototypique est condamné à s'arrêter tous les matins au même endroit pour rallumer (et notons que notre narrateur ne dit pas: allumer) sa pipe, dans une prévisibilité aussi complète, bien qu'un peu moins pénible, que celle de la punition de Prométhée ou de Sisyphe.

Puisque ce roman est surtout l'histoire de Gervaise, c'est surtout à travers ses actions à elle que cela se manifeste. Comme son sobriquet, "la Banban," toute sa vie n'est qu'une répétition. Elle était blanchisseuse à Plassans; elle l'est à Paris. Elle buvait jusqu'à la maladie dans sa jeunesse; elle le fait dans sa maturité. Sa mère était énormément grosse; Gervaise le devient. Sa mère avait pour mari un ivrogne combatif; il en est de même pour Gervaise. Comme son père battait sa mère, comme Gervaise bat son linge, ainsi bat-elle l'affreuse Virginie. Après s'être brouillée à jamais avec Lantier, elle accepte de recommencer avec lui, tout comme elle accepte de recommencer son travail déprimant au lavoir après l'avoir quitté pour une besogne un peu plus élevée. Et sa capacité pour la répétition semble contaminer sa famille aussi; Coupeau ne sait vivre sans se répéter; comme ses parents, il boit, et comme eux, il en meurt. Leur fille Nana, enfin, assure la continuation de cette horreur; portant elle aussi un surnom qui figure la répétition, elle mène une vie tout aussi sordide que celle de sa mère.

Gervaise se répète même en parlant. Evidemment, ce n'est point une habitude rare, mais Gervaise en est vraiment obsédée. Il semble même y avoir un motif assez régulier dans ses redites: elle préfère la réitération triple.² Ce n'est point une règle stricte et invariable; cependant, le lecteur attentif en trouvera toute une liste d'illustrations. La voici, par exemple, qui parle à ses deux enfants vers le début du roman:

--Ah! si vous n'étiez pas là, mes pauvres petits! . . . Si vous n'étiez pas là! . . . Si vous n'étiez pas là! . . . (42)

Plus tard, son fils Claude lui raconte la disparition de Lantier. Sa réaction:

--Ah! mon Dieu! . . . ah! mon Dieu! . . . ah! mon Dieu! . . . (52)

Plus tard encore, elle s'adresse à Virginie:

--Salope! salope! salope! hurla Gervaise . . . (55).

Vers la fin du roman (419-23), enfin, nous trouvons un exemple complètement sans ambiguïté: la répétition (sextuple cette fois-là) des mots "Monsieur, écoutez donc" C'est un exemple très fort: dénuée d'humanité par faim et désespoir, Gervaise devient machinale jusqu'au point de ne pouvoir faire que se répéter.

A la répétition de mots et d'actions on pourrait ajouter une troisième sorte, plus insolite: celle du son des coups répétés. C'est un des thèmes les plus importants du roman; il le sature, des coups dont Gervaise afflige son linge jusqu'aux hoquets du père Bazouge dans les tout derniers paragraphes. C'est le son des gifles que donne le

père Macquart à Gervaise, des fouettées par lesquelles Lalie trouve la mort, des bruits nocturnaux dont parle maman Coupeau pour accuser sa belle-fille, de la répétition inexorable de l'hérédité, du temps qui passe d'une lenteur pénible, des coups répétés d'un assommoir.

Comme d'habitude, Gervaise se trouve au centre de cette répétition. Encore une fois, son épithète nous symbolise un aspect de son caractère: "la Banban" est une répétition elle-même, mais c'est une répétition répétée, car "ban" comporte un sens secondaire d'"applaudissements rythmés." Bien sûr, ce n'est pas la seule indication que nous fournit Zola de cet attribut de Gervaise; il y a également, par exemple, l'importance exagérée de sa pendule:

[Elle s'était achetée une pendule, encore cette pendule, une pendule de palissandre, à colonnes torsées, à balancier de cuivre doré, devait-elle être payée en un an, par acompte de vingt sous tous les lundis. Elle se fâchait, lorsque Coupeau parlait de la monter; elle seule enlevait le globe, essuyait les colonnes avec religion, comme si le marbre de sa commode s'était transformé en chapelle. Sous le globe, derrière la pendule, elle cachait le livret de la Caisse d'épargne. (132)

Il ne s'agit pas ici d'une simple affection pour un objet de beauté. Le fait même que c'est là qu'elle cache son livret nous révèle le raisonnement derrière cette obsession de Gervaise: elle croit voir une association entre cette machine et son bonheur futur.³ Bien sûr, elle n'est pas le seul personnage de l'Assommoir à éprouver une révérence pour les machines, et notre narrateur ne

nous indique pas dans cette description que ce soit spécifiquement les coups rythmés qui l'obsèdent; cependant, en considérant ce passage en conjonction avec d'autres, il devient tout à fait évident que les battements réguliers tels que ceux d'une pendule jouent un rôle tout aussi développé que celui de la répétition de mots ou d'actions dans la vie de Gervaise.

Zola nous en fournit une indication dans les premières pages:

La respiration régulière de Lantier finit par la rassurer. (45)

Et encore, un peu plus tard:

Avant de répondre, elle empoigna son battoir, se mit à taper, criant ses phrases, les ponctuant à coups rudes et cadencés. (47)

Mais on ne saurait trouver de meilleur exemple de cette association que dans cette scène quasi-érotique qui se produit dans la forge où travaille Goujet:

Les coups de marteau de la Gueule-d'Or surtout lui répondaient dans le coeur; ils y sonnaient, comme sur l'enclume, une musique claire, qui accompagnait les gros battements de son sang. (190)

La signification de ce symbole est assez ambiguë; il représente souvent une source de rassurement, même de joie, mais il a aussi un côté plus sombre, comme nous le verrons bientôt.

On pourrait donc constater que trois sortes de répétition informent l'Assommoir; mais ce n'est

que dans le chapitre sept que ces trois sortes se révèlent dans toute leur importance. C'est un chapitre-clé pour bien des raisons, dont la plus évidente provient du chiffre qui le précède: septième dans un roman de treize chapitres, il jouit d'une position centrale. Centrale non simplement grâce à la symétrie numérique, mais aussi par rapport à l'intrigue, car ce chapitre, qui rassemble tous les personnages principaux du roman, représente la fin définitive des espérances de Gervaise. C'est ici, justement, que sa vie commence à se répéter. C'est dans ce chapitre que Lantier réapparaît; c'est dans ce chapitre que Gervaise recommence à vendre ses affaires personnelles au Mont de Piété. C'est dans ce chapitre qu'elle fait une sorte de réconciliation avec les Lorilleux. Elle a atteint son apogée; à partir de ce chapitre, sa vie devient une longue chute au ralenti, et elle commence, dès ce moment, à revoir et à refaire tout ce qu'elle a vu, tout ce qu'elle a fait, avant de le dépasser, en montant.

De plus, tout le chapitre, par contraste avec les autres chapitres, se base sur la répétition, ce qui se montre dès le deuxième mot du chapitre: il s'agit ici de la fête de Gervaise, c'est-à-dire, d'une date qui se répète une fois par an. Notre narrateur nous suggère même que cette répétition représente l'événement central dans le ménage des Coupeau:

La fête de Gervaise tombait le 19 juin. Les jours de fête, chez les Coupeau, on mettait les petits plats dans les grands On inventait des saints sur l'almanach, histoire de se donner des gueuletons. (213)

Les Coupeau ne sont pas contents de la répétition naturelle; ils en inventent d'autres, puisque la

répétition est une chose à fêter. Et comment la célébrer? Par une autre forme de répétition: un grand repas. Le repas symbolise la répétition à deux niveaux; au niveau le plus simple, il exige évidemment plusieurs plats, bien plus qu'il n'en faut, et l'acte même de choisir la forme de cette répétition représente, pour Gervaise et les autres blanchisseuses, une source du plus vif plaisir. Au niveau plus général, le mot "repas" même, comme "Banban," implique lui-même la répétition, sa source en latin, repascere, voulant dire, justement, "manger encore." Et n'oublions pas surtout que cette fête se termine par des chansons, ce qui implique forcément répétition verbale (le refrain) ainsi que coups répétés (le rythme).

Le chapitre sept consiste donc en une longue suite de répétitions, et sur le plan le plus large de l'intrigue, et dans les détails les plus innocents, les plus petits. Les trois éléments de la répétition auxquels on a fait référence plus haut --répétition de mots, répétition d'actions, répétition de coups--se manifesteront au cours de ce chapitre.

Commençons par regarder les actions répétées. Comme dans tout le roman, il y en a une quantité considérable ici, mais elles se cachent souvent sous un vernis de trivialité. Il y a énormément de petites expressions telles que "[e]t maman Coupeau alla chercher une seconde fois l'oie grasse" (215), "elle avait encore vu Lantier" (216), "juste à cause des pommes de terre, ça demandait un coup d'arrosoir toutes les minutes" (229). Ces allusions à la répétition sont d'une banalité indiscutable; elles ne sont remarquables que par leur fréquence. Elles se trouvent partout, à chaque page: "[O]n lisait ça tous les jours dans les journaux . . ." (216); " e lles finirent par se tremper chacune une soupe dans une

tasse . . ." (217); "Gervaise, qui avait les mains blanches de farine, dut leur appliquer à chacune deux gros baisers, les mains rejetées en arrière" (220); "[i]ls allaient droit à la porte de chaque marchand de vin . . ." (224); "[e]lle venait à chaque instant demander du vin, du pain, de la viande, pour Etienne et Pauline" (236).

Comment interpréter ces répétitions incessantes? Il est évidemment possible qu'elles n'existent que par coïncidence, mais, même s'il les considère à part, hors du contexte des autres répétitions que nous verrons, le lecteur attentif en trouvera une profusion extraordinaire, si bien qu'il doit accepter qu'elles aient quelque importance au-delà du sens quotidien. Il y a à peu près 35 actions explicitement répétées sur les 36 pages du septième chapitre, sans compter les vingt grandes descriptions des répétitions passées, exprimées à l'imparfait, ni les 112 emplois d'un mot qui commence par re- ou ra-. (Et ce chiffre ne comprend pas les apparitions de mots tels que "répondre" ou "regarder," qui ne comportent pas de sens réitératif malgré le préfixe.) Il y a quelque chose de grotesque dans cette énorme multiplicité de répétitions, quelque chose de bien triste et entièrement dénué d'humanité. Autrement dit, c'est une excellente métaphore pour la vie des ouvriers.

Passons donc à une deuxième technique pour créer des métaphores: la répétition exacte des mots ou des expressions. Technique un peu grossière, peut-être, mais qui symbolise d'une façon admirablement concrète la monotonie écrasante de la vie ouvrière. Encore une fois, ce symbolisme se cache souvent sous des détails innocents. Ainsi, cette petite conversation prend une signification dépassant son sens explicite:

--Maintenant, il faudrait un légume?

--Hein? des petits pois au lard, dit
Virginie. Moi, je ne mangerais que ça.
--Oui, oui, des petits pois au lard!
approuvèrent toutes les autres
(215)

Passage d'une complexité bien subtile: il comporte non seulement deux répétitions explicites ("des petits pois" et "oui"), mais aussi une répétition implicite ("je ne mangerais que ça"--Virginie, comme les Coupeau, aimerait vivre dans une répétition constante, si c'était possible).

Parfois, la répétition est cachée d'une façon presque poétique. Le plus bel exemple de cette subtilité est sans doute cette scène de repas:

Toutes les dames avaient voulu de la carcasse; la carcasse, c'est le morceau des dames. Madame Lerat, madame Boche, madame Putois grattaient des os, tandis que maman Coupeau, qui adorait le cou, en arrachait la viande avec ses deux dernières dents. Virginie, elle, aimait la peau, quand elle était rissolée, et chaque convive lui passait sa peau, par galanterie (232-33)

La première phrase de ce passage est presque palindromique; elle commence et finit par "dames" et répète "la carcasse" à son centre. La phrase suivante comporte non seulement un sujet tripartite; encore finit-elle par une allitération triple ("deux dernières dents"). Entre cette phrase-ci est la troisième, nous trouvons aussi une répétition intérieure assez curieuse: maman Cou/peau adore le cou tandis que Virginie préfère la peau. On ne saurait admettre qu'un auteur aussi soigneux que Zola ait pu laisser passer une répétition pareille par accident, ni qu'un auteur aussi peu

amateur de l'élégant badinage ait pu écrire ces mots uniquement pour le plaisir de créer un calembour; il faut conclure que cette répétition sert, comme les autres, à souligner les aspects réitératifs du livre en gros.

Les chansons qu'entonnent les convives vers la fin de la soirée représentent elles aussi une forme très explicite de la répétition des mots. L'emploi de la musique est un coup de génie de la part de Zola, car il lui permet d'insister encore une fois, mais d'une façon tout à fait naturelle et vraisemblable, sur la répétition. Ces chansons servent encore une fois à souligner le rôle énorme que joue la répétition dans la vie de ces ouvriers. Il est bien évident qu'ils connaissent tous chacune de ces chansons, ce qui ne les empêche point de les apprécier; cette connaissance semble même faire croître l'appréciation. Ils aiment donc la répétition des chansons, ainsi que la répétition dans les chansons; c'est toujours avec l'arrivée du refrain que l'émotion des convives--soit de joie, soit de tristesse--atteint son comble.

Le refrain de la chanson de Boche ("La goutte à la pa . . . , à la pa . . . pa . . . ," (239) est typique: il comporte deux répétitions tripartites, celle de "la" et celle de "pa." La chanson rudimentaire de Bru, "Trou la la, trou la la, / Trou la, trou la, trou la la!" (241) ne consiste qu'en une répétition réitérée d'une petite expression; il semble que Bru est tellement usé, tellement déshumanisé qu'il est devenu esclave de la répétition, comme le deviendra Gervaise; une répétition machinale et stupide est tout ce qu'il sait produire. La chanson de Bru est plus qu'une répétition pure; c'est une hyper-répétition, car ce refrain se répète, d'une insistance horrifique qui sert à souligner sa machinalité, quatre fois au

cours du chapitre (241, 242, 248).

La chanson de Coupeau (247) exprime la répétition d'une façon même plus complète. Elle comporte un beau refrain, "Qué cochon d'enfant," qui apparaît à cinq reprises (et qui représente un reflet de Nana, sans doute), mais il y a quelque chose de plus intéressant ici: la première phrase de chacune des deux strophes nous indique que les actions décrites là-dedans se produisent souvent. Dans la deuxième strophe, l'action se produit chaque dimanche; dans la première, c'est le matin. C'est une représentation parfaite de la vie de l'ouvrier-type qui s'arrête sur le trottoir chaque matin, en route pour son travail quotidien, pour rallumer sa pipe. Il y a beaucoup de pathétique dans cette chanson comique.

Le rythme régulier des chansons nous mène à l'aspect le plus intéressant de la répétition zolienne: la thématique des battements réguliers. Comme je l'ai indiqué plus haut, cette image se suggère d'une façon assez évidente par le titre du roman: un assommoir sert à donner des coups, et les plusieurs assommoirs dont il s'agit ici (pauvreté, cruauté, alcool) distribuent des coups réguliers. Comme je l'ai également suggéré, l'épithète de Gervaise, "la Banban," implique la même chose. De plus, l'idée des battements réguliers est intimement liée à celle de l'hérédité: Nana fait un bruit comme celui qu'a fait sa mère; Coupeau fait un bruit comme celui qu'ont fait ses parents.

Le son des coups répétés se fait entendre à tout instant dans le chapitre sept. Parfois, ce n'est qu'une suggestion implicite, sans indication spécifique du son:

Mais les autres eurent une grimace, en

tapant leurs fers plus fort. (214)

Ou bien,

. . . Augustine, enthousiasmée, enfonçait de grands coups de tisonnier dans la mécanique. (215)

Ou bien encore,

Son mari devait déjà se douter de l'affaire, car depuis quelques jours, en se couchant, il jurait et donnait des coups de poing dans le mur. (217)

D'autres passages traitent explicitement du son:

. . . [L]es rires se mêlaient au bruit du couperet de maman Coupeau, hachant du lard. (222)

Ce dernier est bien significatif, car c'est justement pendant le repas (ou pendant les préparations pour le repas) que la plupart de ces battements ont lieu. Ainsi, à la page 227, nous entendons le son des cuillers qui tapent au fond des assiettes, suivi par le son des hôtes qui battent des mains. A la page suivante, on fait référence au son des culs des verres qui retombent sur la table. A la page 234, Zola nous offre une belle vue de Coupeau:

Il trouvait les femmes chouettes, il tapait sur sa poche où trois sous se battaient, en riant comme s'il avait remué des pièces de cent sous à la pelle.

Un motif commence à se faire voir ici: ces battements répétés semblent symboliser et souligner le bonheur, comme les applaudissements. Nous avons

déjà vu une exception à cette règle: Coupeau qui frappe le mur chaque soir. Nous en verrons d'autres.

En tout cas, les enfants semblent respecter la règle qui gouverne la relation entre le rythme et le bonheur:

Les enfants ne pouvaient plus avaler, mais ils mangeaient tout de même, en tapant leur fourchette sur un air de cantique, afin de s'exciter. (236)

Quelques pages plus tard, les adultes les imitent:

Alors, la société, enlevée, alla au refrain. Les hommes marquaient la mesure à coups de talons. Les dames avaient pris leur couteau et tapaient en cadence sur leur verre. (239)

Deux pages plus tard, on fait encore référence aux coeurs qui battent et aux applaudissements, et à la page 243, on parle des hommes émus par la chanson de madame Lerat, qui regardent "fixement devant eux, les paupières battantes." A la page 246, nous voyons Gervaise qui se prend la tête entre les deux poings, "du même geste instinctif que les jours de gros orage, à chaque coup de tonnerre." Mais à la page suivante, tout va encore bien, même si Lantier est entré, car Coupeau va chanter, et donc "[l]es dames apprêtèrent leurs verres et leurs couteaux, pour accompagner le refrain."

L'exemple final de ces sons rythmés vient tout à la fin du chapitre, après que les hôtes sont tous rentrés ou endormis:

Et, toute la nuit, dans le sommeil écrasé

des Coupeau, cuvant la fête, le chat d'une voisine qui avait profité d'une fenêtre ouverte, croqua les os de l'oie, acheva d'enterrer la bête, avec le petit bruit de ses dents fines. (249)

Cette belle fin de chapitre nous suggère une interprétation ironique de tout ce qui s'est produit auparavant; bien que le son des battements réguliers représente le bonheur dans la plupart de ce chapitre--applaudissements, rythme musical--ce dernier paragraphe se moque de cette association. Ce petit chat n'est évidemment pas un modèle à admirer; il représente tout ce qui est sauvage, gourmand, parasite. Et pourtant, il fait un bruit pareil à ceux que font les convives joyeux pour exprimer leur joie! Les Coupeau et leurs hôtes ne seraient-ils que des bêtes? Seront-ils bientôt réduits à ce même état de sauvagerie et de parasitisme? Nous les lecteurs savons bien sûr que oui.

Car à la fin, cette image du son des coups répétés, comme les deux autres sortes de répétition dont nous avons parlé ici, caractérise toute l'horreur de la révolution industrielle. Nos ouvriers sont des machines, et ils ne le savent même pas: voilà la grande ironie de l'Assommoir. Les convives tapent leur verre d'une façon obéissante pour chaque chanson; les enfants recréent les péchés de leurs parents, on se bat, on meurt de faim, dans une inintelligence tout aussi complète que celle du chat gourmand ou de la machine à fabriquer des boulons. Les gens qui peuplent ce monde fictif perdent très vite tout sens de moralité, mais ce n'est point de leur faute; ce ne sont que des rouages, dont la tâche est de tourner régulièrement pour assurer le fonctionnement de la grande machine. Coupeau meurt; ce n'est qu'un "soulard de moins" (444). N'étant plus utile pour

la grande machine, sa vie n'est plus importante.

On n'a fait référence qu'à trois types de répétition, mais il ne faut point se flatter d'en avoir épuisé la variété étonnante qui habite ces pages. On a déjà signalé l'importance des mots qui commencent par re-; il faut y ajouter la duplication et triplication des personnes et des objets, ainsi que les phrases à trois parties, sujet que traite d'une façon magistrale Jacques Allard dans Zola: le Chiffre du Texte. On n'a pas de place pour les examiner ici, évidemment, ce qui ne veut point dire que cette étude ne serait pas bien féconde. Il n'y a aucun doute que cette énorme variété de répétitions joue un rôle central dans l'Assommoir, ni que l'examen de cette variété sert à expliquer plus profondément le sens du roman.

Jordan Stump
University of Kansas

Notes

¹ Edition de référence: Emile Zola, l'Assommoir (Paris: Garnier-Flammarion, 1969).

² Pour une analyse beaucoup plus générale du rôle de la triplication dans l'Assommoir, voir Jacques Allard, Zola: le Chiffre du Texte (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978).

³ Pour une explication plus longue du rôle de l'horloge, voir Joy Newton et Basil Jackson, "Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans l'Assommoir," Nottingham French Studies 17.1 (1978): 52-57. Cet article traite uniquement du côté positif de l'horloge, c'est-à-dire, du fait que l'horloge représente pour Gervaise un fond d'ordre dans sa vie mal ordonnée. Pour une explication vraiment complète, il faudrait souligner la dualité du symbolisme de l'horloge et de l'ordre: le grand problème de Gervaise, c'est qu'il y a trop d'ordre dans sa vie; sa déchéance est ordonnée dès le début de sa vie.

Emma et les fenêtres dans Madame Bovary

Souvent chaque jour on passe devant une fenêtre, peut-être en s'y arrêtant quelques instants pour contempler ce qui se trouve de l'autre côté, mais sans jamais apercevoir la fenêtre elle-même, sans jamais se rendre compte de la présence de la fenêtre; et pourtant elle y est. Elle est également présente, voire omniprésente, dans le roman de Flaubert Madame Bovary¹ où le mot "fenêtre" apparaît à soixante-huit reprises, avec presque autant d'occurrences (soixante-cinq) de termes synonymes. Peut-être devrait-on regarder de plus près cet objet car, lorsqu'on se met en face d'une fenêtre, on ne se demande pas pour quelle raison on y est, ni quelle importance elle peut avoir pour nous. Pour beaucoup d'entre nous, une fenêtre remplit purement une fonction pratique, celle d'une ouverture faite dans un mur et qui sert à laisser pénétrer l'air et la lumière. Par contre, pour d'autres, pour certains personnages dans Madame Bovary par exemple, et avant tout pour Emma Bovary, une fenêtre est plus qu'un simple trou dans le mur; elle constitue un poste d'observation, d'où l'on peut regarder les activités de dehors tout en attendant quelque nouvel événement; ou bien elle constitue un lieu de rêverie, où, comme le dit Jean Rousset, "l'on peut se fuir en demeurant"². Elle représente une issue de secours, un passage qui offre la possibilité de sortir d'un espace clos, suffocant, ou au contraire une barrière qui ferme ce passage. La fenêtre donc devient, selon Victor Brombert, "a symbol of frustration, enclosure and asphyxia"³. Quelle que soit la forme que prend ce motif de la fenêtre, il s'associe aux personnages, en particulier à Emma, du début à la fin du roman d'une façon systématique, de sorte que si l'on ne considérait que les passages où se trouve ce mot ou un

synonyme, on arriverait à saisir l'état d'esprit du personnage associé à la fenêtre.

Bien qu'Emma soit le personnage principal de Madame Bovary, Flaubert a choisi de commencer le roman avec un petit tableau de la vie de Charles avant sa rencontre avec Emma. En nous présentant quelques traits essentiels du caractère de Charles, de ce "gars de la campagne"(3), il nous fournit un cadre dans lequel on pourra plus tard situer Emma; si l'on comprend le caractère de Charles, on comprendra mieux l'attitude d'Emma en tant qu'épouse. Flaubert procède de la même manière avec le motif de la fenêtre, qu'il associe pour la première fois à Charles avant de le transférer par la suite à Emma.

Au début du roman donc, le lecteur se trouve avec Charles quand il fait encore des études de médecine, travail qu'il "accomplissait . . . à la manière du cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés . . ." (9). On ressent un certain ennui chez Charles lors de la première apparition du mot "fenêtre": ". . . il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. . . . Qu'il devait faire bon là-bas!" (10); ne trouvant pas de vrai bonheur en ce qu'il fait, Charles se met à sa fenêtre et pense vaguement à un bonheur dehors, ailleurs, quelque part au loin. Quand le monde réel, dans lequel vit le personnage, ne le satisfait pas, c'est à la fenêtre qu'il va pour rêver de choses meilleures; ainsi s'établit le motif de la fenêtre en tant qu'endroit où rêver, que l'on retrouvera, lié surtout à Emma, à travers le roman. Parallèlement, une première distinction se crée entre l'intérieur de la fenêtre et l'extérieur: ici, l'intérieur, ou le monde réel, représente l'ennui et la déception tandis que l'extérieur représente le rêve, l'idéal.

Cependant, Charles, une fois médecin et marié, doit se rendre à la ferme des Bertaux pour soigner M. Rouault; il y rencontre Emma, la fille de ce dernier et de qui il tombe amoureux. Une nuit, "il ne dort pas . . . il se leva . . . et il ouvrit la fenêtre. . . Il tourna la tête du côté des Bertaux"(22). Toujours mal satisfait de sa vie actuelle, il se met de nouveau à la fenêtre. Pourtant l'extérieur a légèrement changé pour lui. Le bonheur tel que Charles l'imagine s'y trouve encore, mais alors qu'avant ce bonheur devait être quelque part "là-bas" dans un endroit vague, il se situe maintenant dans un endroit précis, les Bertaux, et il a un objet précis, Emma. Lorsque Charles, devenu veuf, épouse Emma, il se croit enfin heureux: ". . . la vue de son chapeau de paille accroché à l'espagnolette d'une fenêtre, et bien d'autres choses encore . . . composaient maintenant la continuité de son bonheur"(31). Charles n'a plus besoin de chercher ailleurs, à l'extérieur; son bonheur, Emma, se trouve avec lui à l'intérieur. On peut donc supposer que, dès lors que le personnage n'est plus à la fenêtre et qu'il est heureux, la fenêtre est fermée. Inversement, une fenêtre close indiquerait le bonheur, à condition que le personnage soit à l'intérieur avec l'objet de son bonheur.

De même que c'est à travers Charles que l'on fait la connaissance d'Emma au début du roman, de la même façon le motif de la fenêtre est d'abord associé avec Charles et ensuite à travers lui avec Emma, quand Charles la trouve "debout, le front contre la fenêtre . . . "(15). On retrouve le motif de la fenêtre comme lieu de rêverie; néanmoins l'image du front appuyé contre la fenêtre, montrant un contact direct et physique avec la fenêtre, image qui se répétera à plusieurs reprises, indique au lecteur un ennui plus profond chez Emma que chez Charles. Le motif se trans-

forme rapidement en celui de barrière: "Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait . . ." (21). Emma est prisonnière, retenue par la vie domestique entre le foyer, qui est sa prison, et la fenêtre, la barrière qui lui ferme le passage à la liberté. Plus loin, lorsqu'un enfant introduit dans la vie domestique renforce l'idée de prison, le même motif réapparaît: "Mais, entre la fenêtre et la table à ouvrage, la petite Berthe était là . . ." (107). Dans le premier cas, la fenêtre fait allusion à sa vie de jeune fille chez son père, alors que dans le deuxième, il s'agit de la vie de femme mariée. Mais, qu'elle soit chez son père ou chez son mari, Emma se sent prisonnière de la vie de tous les jours; et la fenêtre est le symbole de cette prison.

Ce deuxième exemple de fenêtre/barrière est ironique en ce sens qu'Emma se sent emprisonnée à cause de son mariage avec Charles alors que c'est justement en se mariant qu'elle espérait se libérer du foyer de son père et ainsi trouver le bonheur dont elle rêvait. C'est son père lui-même qui enlève cette barrière et la libère. Le père Rouault se sert de la fenêtre pour faire signe à Charles, qui est dehors, trop timide pour parler directement à Emma, que celle-ci, à l'intérieur, accepte de l'épouser. L'ouverture de l'auvent, et par extension de la fenêtre, en ce qu'elle annonce l'acceptation d'Emma, offre à la fois le bonheur à Charles et une issue de secours, une possibilité de sortir, à Emma.

Il n'est guère étonnant qu'Emma choisisse le mariage comme moyen de sortir de chez son père. Passionnée de livres, elle s'est fait une conception de la vie et de l'amour basée sur un idéalisme romantique issu de ses lectures de jeune fille. Le monde dans lequel elle se trouve étant, pour elle, triste et clos, elle a tendance à se

réfugier dans une vie de rêve, allant jusqu'à s'identifier avec les héroïnes des livres qu'elle a lus. A un moment donné, elle se souvient de ces "ladies anglaises . . . rêvant sur des sofas . . . [qui] contemplaient la lune, par la fenêtre entr'ouverte . . ." (36). Ce souvenir permet d'associer la fenêtre aux rêves d'Emma, rêves d'une vie et surtout d'un amour idéaux qu'elle espère trouver dans le mariage, mais qu'elle n'y trouve pas.

Toujours est-il que Charles et Emma se marient et arrivent à Tostes, où "les voisins se mirent aux fenêtres pour voir la nouvelle femme du médecin" (29). Flaubert introduit de cette manière le thème de la fenêtre comme scène de théâtre, où le personnage à la fenêtre est tantôt acteur sur scène, tantôt spectateur. C'est d'ailleurs un motif que le narrateur lui-même souligne: ". . . la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade" (118). On trouve à plusieurs reprises ce motif associé aux villageois. Pendant les Comices, "on . . . voyait des gens accoudées à toutes les fenêtres" (136) des maisons autour de la place d'Yonville, comme des spectateurs aux premières loges. Avant l'opération du pied-bot, "Mme Tuvache, femme du maire, ne bougeait pas de la fenêtre, par l'impatience où elle était de voir venir l'opérateur" (170). Ou encore, quand Charles, après la mort d'Emma, refuse de converser avec Homais, celui-ci, "à bout d'idées, se mit à écarter doucement les petits rideaux du vitrage. 'Tiens, voilà M. Tuvache qui passe'" (304). De même que l'on va au théâtre pour se distraire, pour oublier pendant un instant sa propre existence, ces villageois se mettent à la fenêtre. Par conséquent, quand Charles emmène sa femme à Tostes pour la première fois, il est tout naturel que les citoyens veuillent regarder cette nouvelle "actrice."

L'arrivée d'Emma dans ce village correspond ainsi à sa première apparition sur scène, une situation qui devient de plus en plus inquiétante, plus menaçante pour elle. Lors du bal chez le marquis d'Andervilliers, par exemple, pour lequel "Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début"(46), on casse deux vitres pour laisser entrer de l'air frais. Mais, "au bruit des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut, dans le jardin, contre les barreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse . . ." (48). Le fait de se rendre compte qu'elle est sur scène, et qu'elle "joue" devant des paysans, provoque chez elle une petite suite de souvenirs, faisant un contraste frappant avec le milieu et le moment où elle se trouve, et la laisse troublée. Plus tard dans le roman, elle passe par le village, dont "les maisons avaient leurs volets fermés"(85), pour se rendre chez la nourrice de sa fille, quand elle rencontre Léon qui décide de l'accompagner. Ici, Emma est sur scène sans le savoir, et avec des conséquences néfastes, car "[d]ès le soir, cela fut connu dans Yonville . . . que Mme Bovary se compromettait" (86). A un autre moment, comme elle revient d'un rendez-vous chez Rodolphe, "elle jetait tout alentour des regards inquiets, épiait . . . chaque lucarne du village d'où l'on pouvait l'apercevoir"(154). Cette fois-ci, Emma ne veut pas être sur scène: les "fenêtres" lui sont devenues hostiles. Le motif de la fenêtre/scène de théâtre, dans lequel Emma est sur scène, porte donc une connotation négative en ce sens que, dans chaque situation, le fait d'être sur scène implique qu'elle perd, ou qu'elle va perdre un moment du bonheur dont elle rêve: le bonheur d'être dans la belle société ou le bonheur d'être avec une personne qui représente pour elle l'amour⁴.

En revanche, la manifestation du même motif, mais au contraire avec Emma comme spectatrice, implique le début d'une nouvelle étape de sa vie, ou d'un nouvel "acte" si l'on veut, qui lui fait espérer le bonheur. Mariée depuis peu, Emma "se mettait à la fenêtre pour . . . voir partir [Charles]; et elle restait accoudée sur le bord"(31), continuant à lui parler jusqu'à ce qu'il s'en aille. Emma est ici spectatrice; c'est son mari qui est sur scène, celui avec qui elle s'attendait, comme on l'a vu, à découvrir la vie idéale. Notons toutefois que, déjà, ses espoirs sont déçus, car, avant même que Charles ne parte, Emma "refermait la fenêtre"(32) entre Charles et elle, comme pour couper le lien entre eux, pour fermer cette avenue qui ne mène apparemment pas au bonheur. Ne trouvant pas l'idéal dans son mariage, elle se remet dans le rôle de spectatrice: "Assise dans son fauteuil, près de la fenêtre, elle voyait passer les gens du village sur le trottoir"(90), parmi lesquels compte Léon. Pour Emma, ceci annonce une autre étape, une nouvelle occasion pour réaliser ses rêves. Mais, comme Léon quitte Yonville pour Rouen avant que ces rêves puissent s'accomplir, Emma redevient spectatrice. Un jour, "Emma était accoudée à sa fenêtre . . . , et elle s'amusait à considérer la cohue des rustres, lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote en velours vert"(118). Ce monsieur est Rodolphe, et ainsi commence une nouvelle phase de sa vie, qui, comme toujours, ne dure ni n'apporte de bonheur permanent. La reprise de l'aventure avec Léon, d'ailleurs, se passe également à un moment où Emma, à l'opéra de Rouen, est de nouveau spectatrice, seulement la fenêtre est absente, étant représentée par l'encadrement de la scène.

En somme, le motif de la fenêtre en tant que scène de théâtre sert à dépeindre un aspect impor-

tant du caractère d'Emma. Emma, on le sait, est une personne qui se réfugie dans ses rêves, incapable de faire face au monde dans lequel elle vit, tel qu'il est, ni aux déceptions qu'elle y trouve. Agir d'elle-même dans ce monde, jouer un rôle actif, "être sur scène," signifie pour Emma la mise en péril d'un espoir de bonheur, chose qu'elle n'ose pas risquer. Etre spectatrice, par contre, promet ce bonheur. Elle s'abstient donc d'activité positive pour attendre passivement un nouvel événement qui puisse la sauver: elle ne fait pas d'actions; plutôt les choses lui arrivent.

Les deux événements centraux du roman, c'est-à-dire ses liaisons avec Léon et avec Rodolphe, arrivent justement à Emma à des moments où elle est spectatrice, passivement assise devant sa fenêtre. En étudiant ces séquences du point de vue de la fonction de la fenêtre dans la progression des relations entre les personnages, on retrouve le motif de la fenêtre en tant qu'issue de secours, en tant que passage qui offre la possibilité de bonheur. Egalement entre en jeu la question de la position de la fenêtre, si elle est ouverte ou fermée, et de la position des personnages par rapport à elle, s'ils se trouvent du même côté ou à l'opposé. La fenêtre ouverte permet à Emma de chercher un bonheur à l'extérieur, dans le monde idéal, ce qui implique qu'Emma, seule à l'intérieur, n'est ni contente ni satisfaite de sa vie et que l'espoir de secours ne viendra que de l'extérieur. On peut donc comprendre qu'au début des aventures amoureuses, quand Emma, désillusionnée dans son mariage, voit à travers la fenêtre Léon ou Rodolphe à l'extérieur, elle espère trouver avec eux l'idéal qu'elle cherche.

Dans la phase suivante des relations, Emma et

son amoureux se trouvent tous les deux du côté intérieur d'une fenêtre. Lors des Comices, par exemple, Emma et Rodolphe s'asseyent près d'une fenêtre au premier étage de la mairie, lorsqu'un "coup de vent qui arriva par les fenêtres frôça le tapis de la table. . . . Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans efforts, leurs doigts se confondirent"(140). Emma est sur le point d'atteindre son rêve; néanmoins, le fait que les fenêtres sont ouvertes semble montrer qu'il reste un lien entre Emma et l'extérieur, ce qui est souligné par la bouffée d'air qui entre. Plus tard, quand Emma se trouve avec Léon dans sa chambre d'auberge à Rouen, "ils sentaient, en se regardant, un bruissement dans leurs têtes. . . . Ils venaient de se joindre les mains; et le passé, l'avenir, les réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cette extase. . . . Par la fenêtre à guillotine, on voyait un coin de ciel noir. . ."(219-220). Tandis que les fenêtres de la mairie sont ouvertes, la position, ouverte ou fermée, de celle-ci n'est pas précisée. Toutefois, le lien entre Emma et l'extérieur s'y trouve, se traduisant par le regard au ciel.

Suivant une progression logique, le prochain stade dans ces relations respectives place Emma et son amant à l'intérieur de fenêtres fermées, et correspond au point culminant de l'aventure ainsi que ce qu'elle croit être son bonheur. C'est ainsi qu'Emma entre souvent le matin dans la chambre de Rodolphe: "Les rideaux jaunes, le long des fenêtres, laissaient passer doucement une lourde lumière blonde. . . . Rodolphe, en riant, l'attirait à lui et il la pressait sur son coeur"(153). L'atmosphère close et chaude, suggérée par les rideaux fermés et la couleur de la lumière, renforce ici le contentement d'Emma. Son

bonheur semble encore plus intense avec Léon, en ce sens que le lecteur reste comme à l'extérieur des événements. On a seulement l'image d'"une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau . . ." (228). On est exclu pareillement de leur chambre d'hôtel, où "ils vivaient . . . volets fermés, portes closes . . ." (238). Ces moments-là, symbolisés par la fenêtre fermée, sont les seuls où Emma vive son rêve, où le monde réel et le monde qu'elle a imaginé s'accordent: elle n'a plus besoin de chercher du secours à l'extérieur.

Dorénavant, dès que la fenêtre sera de nouveau ouverte, ou dès qu'elle sera fermée entre les deux amants, l'union de ces deux mondes sera rompue, Emma sera de nouveau désenchantée et la liaison prendra fin. En ce qui concerne Emma et Léon, la fenêtre est d'abord fermée entre eux, quand Emma attend Léon à son étude: ". . . l'accusant d'indifférence et se reprochant à elle-même sa faiblesse, elle passa l'après-midi le front collé contre les carreaux"(259). Plus loin, on voit qu'il s'agit d'un désillusionnement mutuel: "Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle"(269). Par contre, c'est Rodolphe qui quitte Emma: en écrivant une lettre de rupture à Emma, "Rodolphe se leva pour aller fermer la fenêtre . . ." (190) comme pour renforcer sa décision de rompre les liens. Emma aussi, après le choc provoquée par cette lettre, garde "constamment fermée"(198) la fenêtre par laquelle Rodolphe et elle se faisaient des signes. Finalement, les fenêtres closes symbolisant le bonheur ne restent fermées que très peu de temps et d'autres fenêtres les remplacent: certaines s'ouvrent pour se refermer par la suite et constituer des barrières; d'autres s'ouvrent inévitablement pour permettre à Emma de rêver.

L'existence même d'Emma semble dépendre d'une fenêtre. Le fait de se mettre à la fenêtre lui laisse la possibilité de soutenir ses rêves, qui seuls, en fin de compte, lui donnent la force pour vivre. Cependant, on constate que, au fur et à mesure qu'Emma subit des déceptions, la fenêtre représente moins un lieu de rêves qu'un moyen de s'évader physiquement, de se libérer de cette existence qui lui devient si pénible. D'abord, le soir après le bal à la Vaubyessard, Emma "ouvrit la fenêtre et s'accouda. . . La nuit était noire . . . et elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner"(50). Souvent à Tostes, elle voit de sa fenêtre "une tête d'homme . . . derrière les vitres de la salle [d'un cabaret]"(61). En écoutant la musique de cet homme, "sa pensée bondissait avec les notes, se balançant de rêve en rêve, de tristesse en tristesse"(61). Une autre fois, "un soir que la fenêtre était ouverte . . . elle entendait sonner l'Angelus. . . A ce tintement répété, la pensée de la jeune femme s'égarait dans ses vieux souvenirs de jeunesse et de pension. . . . Alors un attendrissement la saisit . . ."(102-103). Pouvoir rêvasser à la fenêtre permet à Emma de se plonger dans son monde d'illusions, le seul monde dans lequel elle sache vivre. De plus, quand Emma commence à se sentir emprisonnée, ou quand l'intérieur lui devient insupportable, il lui faut absolument se mettre à la fenêtre, reprendre contact avec l'extérieur, là où se trouve le bonheur et la liberté. Un jour, Charles est humilié par un collègue et quand il en parle à Emma, "elle était exaspérée de honte; elle avait envie de le battre. Elle alla ouvrir la fenêtre . . . pour se calmer"(58). Pendant une période à Tostes, "Emma devenait difficile. . . . Souvent, elle s'obstinait à ne pas sortir, puis elle suffoquait, ouvrait les fenêtres . . ."(62).

Ou quand Emma reçoit la lettre de rupture de Rodolphe, elle monte au grenier où, "appuyée contre l'embrasure de la mansarde" elle est séduite par l'idée de se laisser tomber. Enfin, son désespoir, son besoin de se libérer, est le plus fortement ressenti lorsqu'elle crie, peu de temps avant de mourir: "Ouvre la fenêtre . . . j'étouffe!" (293).

De même que Madame Bovary commence avec Charles et que le motif de la fenêtre s'associe d'abord à lui, c'est lui que le lecteur retrouve à la fenêtre après la mort d'Emma. Au début du roman, Charles rêve devant sa fenêtre, sûr qu'un bonheur se trouve à l'extérieur. Mais à la fin, son bonheur, Emma, a disparu et ni l'extérieur ni l'intérieur ne lui offre d'espoir; il lui est même inutile de le chercher dehors. Quand M. Homais arrive chez Bovary, il trouve Charles "seul . . . assis dans le fauteuil, près de la fenêtre, et contemplant d'un regard idiot les pavés de la salle"(304). Plus tard, il finit par regarder dans la rue: "A six heures . . . c'était l'Hirondelle qui arrivait; et il resta le front contre les carreaux, à voir descendre les uns après les autres tous les voyageurs"(305). On ressent un certain hébètement chez Charles, une impression renforcée par l'image du front appuyé contre la fenêtre que l'on a vue au début du roman avec Emma. Dévasté par la perte de sa femme, Charles arrive néanmoins à accepter sa mort, et entre dans la chambre d'Emma:

C'était la dernière fois. Il venait lui faire ses adieux. Les herbes aromatiques fumaient encore, et des tourbillons de vapeur bleuâtre se confondaient au bord de la croisée avec le brouillard qui entrait. Il y avait quelques étoiles, et la nuit était douce. (309)

Comme le bleu, couleur de l'idéal et du rêve, s'associe tout au long du roman à Emma, peut-être cette "vapeur bleuâtre" symbolise-t-elle Emma. Dans ce cas, Emma, dans la mort, trouve enfin sa liberté: la fenêtre s'est ouverte pour elle. L'image de la vapeur se mêlant au brouillard du dehors suggère l'union de l'intérieur et de l'extérieur, du monde réel et du monde de rêve.

La dernière apparition du mot "fenêtre" s'associe à la personne qui a éliminé la première barrière entre Emma et la liberté: M. Rouault, le père d'Emma. Dans un sens, il enlève aussi la dernière. Après l'enterrement de sa fille, il quitte Yonville pour rentrer aux Bertaux: "Mais, quand il fut au haut de la côte, il se détourna. . . . Les fenêtres du village étaient en feu sous les rayons obliques du soleil qui se couchait dans la prairie. . . . puis il continua sa route"(315). On peut y voir une destruction symbolique de la fenêtre par le feu purificateur, de la barrière entre la réalité et l'illusion, entre la prison et la liberté. Emma morte, cette barrière, n'ayant plus besoin d'exister, n'existe plus.

En somme, on voit dans Madame Bovary de nombreuses références à la fenêtre. Elle représente une sorte de scène de théâtre, ou bien un endroit où l'on peut rêver; elle représente un passage par lequel on arrive à la liberté, ou bien une barrière qui ferme ce passage. Toujours est-il que la fenêtre est le plus souvent associée à Emma; par cette association, la fenêtre sert à faire ressortir des traits essentiels d'Emma, et devient même symbolique de ce personnage. Emma, on le répète, s'est fait une conception d'un monde idéal qui ne pourrait jamais correspondre au monde réel. Ce faisant, elle a créé en elle-même une barrière qui l'empêche toute sa vie d'avoir un rapport

positif avec le monde et les personnes qui l'entourent. Par conséquent, tant qu'Emma est en vie, elle n'arrivera jamais à trouver ni le bonheur, ni la liberté. Bien que dans son imagination elle conçoive des moyens de les atteindre, cette barrière en elle en rendra la réalisation impossible. De même, la fenêtre, qui permet à Emma de rêver, d'espérer, de prendre contact avec le monde extérieur, reste en fin de compte fermée, une barrière, en ce sens qu'Emma ne peut jamais se libérer de son besoin d'être près d'une fenêtre. Ce n'est que dans la mort qu'Emma sera enfin libre, et, en conséquence, que la fenêtre pourra s'ouvrir. Par la destruction finale du motif de la fenêtre, toute la peine de l'existence d'Emma Bovary disparaît à jamais.

Holly Heller
University of Kansas

Notes

¹ Gustave Flaubert, Madame Bovary (Paris: Editions Garnier Frères, 1961). Toute référence suivante provient de cette édition.

² Jean Rousset, Forme et Signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel (Paris: Librairie José Corti, 1962) 123.

³ Victor Brombert, The Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques (Princeton: Princeton University Press, 1966) 57.

⁴ Pour un point de vue différent, voir F.C. St. Aubyn, "Madame Bovary Outside the Window," Nineteenth-Century French Studies 1.1 (1973): 105-111.

Le Grand Meaulnes ou l'ébauche du Nouveau Roman

Paru en 1913, à l'aube des grands conflits modernes, Le Grand Meaulnes¹ a exercé sa fascination sur toute une génération ébranlée par la désintégration de l'esprit humaniste et par l'avènement d'un nouvel ordre dessillant et brutal. Le prestige même de ce roman l'a souvent réduit à une autobiographie poétique, à une voix nostalgique dans laquelle chaque adulte retrouvait l'âge d'or de son adolescence. La critique s'est montrée désagréable ou déraisonnable à l'égard de ce classique mineur" qu'on ne sait trop comment qualifier. Tour à tour exalté, dénigré, relégué aux oubliettes, redécouvert, Le Grand Meaulnes est un phénomène de longévité paisible que ni les commentaires acides ni les éloges douceâtres n'ont érodé.² Le passage du temps et le changement des mentalités ont éventuellement rétabli un équilibre de "distanciatio". Après une période de désaffection partielle dans les années 50 et 60, la critique fournérienne récente a renoué sa vieille histoire d'amour avec un texte qui a mûri sans rien perdre de sa sève ni de sa modernité, un texte qui continue d'échapper à la pétrification.

L'aventure du Grand Meaulnes peut paraître banale à qui ne s'intéresse qu'à une histoire et se laisse envoûter par la fluidité du style. En effet, quoi de plus rebattu que la quête d'un adolescent explorant les clairs-obscurs d'un premier amour? Augustin Meaulnes arrive un jour de novembre au village de Sainte-Agathe. Il sera pensionnaire chez M. Seurel, l'instituteur. Meaulnes se lie d'amitié avec François, le fils de l'instituteur, plus tard le chroniqueur de l'aventure. Bientôt Augustin fait une fugue au cours de laquelle il découvre un domaine mystérieux et entre-

voit une merveilleuse jeune fille. Cet éblouissement est une révélation pour le grand Meaulnes qui à son retour n'a plus qu'un désir: retracer ses pas et retrouver Yvonne de Galais, la fascinante apparition. Mais la réalité est à l'affût; sous diverses formes, elle s'acharne à ronger et à dégrader le rêve.

L'histoire est donc en apparence fort simple, toutefois le lecteur attentif s'aperçoit bientôt que le récit la complique à l'extrême. La polyphonie narrative, les flous temporels, l'échafaudage structural, les personnages peu définis, la simplicité déconcertante de l'écriture, tout contribue à problématiser les événements rapportés et à faire vaciller la logique. Après Jacques le Fataliste sans doute, mais avant l'imposante séquence de A la Recherche du temps perdu³ et Les Faux-monnayeurs, Le Grand Meaulnes met en question les principes d'un genre bien établi. Nous devinons une recherche littéraire délibérée et la préfiguration de certains concepts inhérents au Nouveau Roman. En somme, de quoi infliger un démenti cuisant aux assertions de ceux qui ont considéré Le Grand Meaulnes comme une oeuvre de jeunesse sans substance et sans lendemain, voire un coup de dés heureux.⁴

Afin de mieux apprécier la vitalité et la valeur épistémologique du texte, il nous faut retourner en arrière et considérer quelques commentaires antinomiques à cette étude. La critique s'est avérée, comme nous l'avons suggéré, tantôt superficielle, tantôt dédaigneuse, ou fervente à l'excès. Bien des auteurs peuvent, comme Ganache, s'exclamer: "Oui, j'ai voyagé! Mais je n'ai rien vu!" (71). Lanson exhibe une étroitesse de vues caractéristique dans son appréciation du Grand Meaulnes: un "conte de fées" émaillé de "détails charmants." Pour Montherlant, par réflexion

spéculaire nul doute, c'est "insignifiant et ennuyeux."⁵ Lançant un dard de philistin, Donald Schier y trouve au plus "one-half pennyworth of tawdry adventure to an intolerable deal of saccharine."⁶ Par contre, Christian Dédéyan déforme le texte avec les meilleures intentions; il va s'en servir comme prétexte pour exposer des vues personnelles. Son parti-pris confond à dessein moralisme théologique et spiritualité esthétique quand, versant dans l'enthousiasme de croisade, il exalte l'"inspiration divine" de ce "texte chrétien."⁷ Dans le champ des interprétations en chute libre, il faut compter le film d'Albicocco (1967), "un contresens total" ayant pour effet de détruire la "structure élégante et fragile" de l'oeuvre.⁸

Puisqu'il est impossible et futile d'harmoniser tant de discordances d'opinions, de la critique sentimentale des années 30 et 40 à la critique textuelle des années 70 et 80, nous nous éloignerons des excès polémiques pour redécouvrir Le Grand Meaulnes et tenter d'exposer sa filiation avec le Nouveau Roman. Dans ce sens, H.A. Bouraoui nous indique la voie lorsqu'il remarque que "the scaffolding of Le Grand Meaulnes is an organic development, a perpetual growth."⁹ Ailleurs il relève "les acrobaties temporelles" et les "vides" dans la narration.¹⁰ La division du roman en trois parties (que Bouraoui intitule respectivement le paradis, l'enfer, et la terre) donne l'illusion d'une composition solide et d'une logique rigoureuse. Chacune des parties de ce triptyque est plus ou moins autonome et dominée par un personnage-clé, successivement Meaulnes, Frantz, et François. Le lecteur a pour fil conducteur la quête à laquelle il devra participer. Il va lui falloir organiser les faits et glaner les éléments épars d'une logique fragile afin de restituer au texte son unité. Les niveaux narra-

tifs se superposent, la chronologie est sans cesse décalée, le rêve et la réalité s'intersectent, brouillant les contours. Les objets ont une densité opaque et une présence obsessionnelle que même les personnages n'ont pas. Ceux-ci--anima, persona, ou phantasma--s'effilochent et nous échappent au détour d'une page. Les saisons, les couleurs, les sons, les silences, les visages et les masques, se répondent en leitmotive à travers le texte en un jeu étrange de correspondance et de synesthésies, justifiant en partie l'approche symboliste de Champigny. Sous l'effet d'écho, l'apparente symétrie fixe s'écroule et une structure cellulaire apparaît, vivante et génératrice. De la division tripartite il ne reste qu'une coque ballottée au gré de la narrative. La ligne de continuité est brisée, l'architecture se meut, l'organisation s'é moussse. La désorientation est subtile: nous sommes bien là à un "carrefour, rendez-vous de problèmes."¹¹

On retrouve sans conteste dans La Modification cet échafaudage que l'on pourrait qualifier de cubiste. L'écriture s'organise par associations concrètes, à partir d'une génération d'idées, et repose sur un réseau corrélatif. Un objet, un mot, un matériau, articule les motifs de composition (par exemple le tapis chauffant sert de déclic temporel, ou le dicton du Grand Veneur scande les étapes de la "modification"). L'ensemble présente une structure mobile en caissons; une forme de kinesthésie intérieure fait progresser la narration.

Encore faut-il comprendre que la vitalité médulleuse d'une semblable construction est tributaire de divers éléments parmi lesquels le collage narratif n'est pas le moindre. Le Grand Meaulnes contient déjà dans son ouverture les problèmes essentiels de la narration auxquels se greffe

celui de la "vérité" du texte:

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... Je continue à dire "chez nous," bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté la maison depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais.

De témoin privilégié, François Seurel se constitue narrateur-en-chef d'une aventure à laquelle il a participé. "Je" parle de "il" dans un discours au présent, relatant des événements passés dans un souvenir vieux de quinze ans, à propos d'un point de départ sans retour. L'histoire se complique nécessairement lors de la fugue de Meaulnes (I, 4). S'insérant en toile de fond dans la voix narrative, trois écoliers annoncent à l'instituteur l'absence du jeune garçon, une absence qui durera trois jours nous précise-t-on. Comment combler dans le récit le "vide" de ces trois jours? Quand Augustin Meaulnes revient à Sainte-Agathe, il est sombre et taciturne. C'est ce rustre de Jasmin Delouche, l'ennemi juré (et non François, l'ami) qui force le silence. Mais Augustin raconte-t-il tout de son aventure lorsqu'il donne enfin la raison de son escapade? Meaulnes fait seulement allusion à un chemin perdu, pourtant François s'empresse d'élaborer (I, 7): "Puisque nous tâcherons ensemble de retrouver la jeune fille que tu aimes, Meaulnes, dis-moi qui elle est, parle-moi d'elle." La jeune fille, quelle jeune fille? François comble de son bavardage solitaire les lacunes de la confidence. Le secret est divulgué à notre intention suivant une chronologie narrative et non temporelle. Notons au passage l'abondance des points de suspension dans le texte, ce qui marque une absence dans le récit, et propose une "vérité" fragmentaire.

La manipulation des événements par le narrateur est plus évidente encore dans l'épisode du cahier de devoirs (III, 13). Que s'est-il passé pendant le mystérieux séjour de Meaulnes à Paris? Ce blanc n'est rempli qu'à la fin, alors que l'histoire est consommée. François nous promet "la copie très exacte" (296) du cahier-journal, cependant il prend sur lui de reconstituer ce qui est illisible, à grand renfort de "sans doute" et de "il avait dû" (305). De son propre aveu, il corrompt le texte. La plurivocité dans la narration requiert toute l'attention du lecteur. Dans quelle mesure doit-on ajouter foi aux reconstructions et interprétations de François, aux lettres et au journal de Meaulnes, aux réflexions de Jasmin, à la participation des écoliers de Sainte-Agathe, au récit de l'oncle Florentin, et aux révélations de la tante Moinel? Nous percevons bientôt une tension particulière dans la troisième partie; un malaise filtre à travers les mots. Le "je" (François) s'efforce d'étouffer le "il" (Meaulnes). Le narrateur entre en compétition avec son sujet; il tente même de l'évincer en l'émulant. Parallèles bien prosaïques que La Baignade opposée à La Fête étrange, que La Boutique de Florentin face à La Chambre de Wellington, et que les amours champêtres de Jasmin et de Gilberte Poquelin parodiant l'amour courtois de Meaulnes pour Yvonne de Galais. Dans le passé "réel" de l'aventure, François juge sévèrement les actes de son ami. Peut-il donc être un narrateur objectif? Nous voici au tournant de l'"ère du soupçon;" la mise en cause du récit est certainement une cible de prédilection des Nouveaux Romanciers. Dans le texte, la parole constitue un lien imparfait entre l'aventure et la narration.

Il convient de relier le problème de la chronologie à celui de la narration car ils s'impliquent l'un et l'autre. Les temps sont essentiellement

élastiques et brumeux dans Le Grand Meaulnes, comme ils le sont d'ailleurs dans Le Labyrinthe ou La Jalousie de Robbe-Grillet. Avant et après s'organisent suivant l'ordre que leur donne le lecteur en fin de parcours. Bien que le narrateur nous donne quelques indices chronologiques (dates, mois, saisons), c'est toutefois le temps de la conscience qui l'emporte. Le "temps de Meaulnes" est magique plus que tout autre. Il a semblé court aux écoliers de Sainte-Agathe parce qu'il a illuminé un instant leur existence terne et y a insufflé un peu de poésie. La fugue de Meaulnes n'a duré que trois jours; pourtant ce détail souligne davantage la plénitude de son expérience, une illumination de la conscience qui durera toute une vie, mais un obstacle au bonheur.

"Le thème de la temporalité est lié à celui de la perte de l'innocence" (Bouraoui 172). Selon la chronologie de l'histoire, la liaison d'Augustin et de Valentine devrait se situer dans la deuxième partie, au coeur du texte. Elle ne nous est révélée qu'à la fin (III, 14), à contretemps. Dans son journal, Meaulnes tente désespérément d'exorciser le temps de Valentine afin de renouer avec le temps d'Yvonne. Le thème du temps perdu à jamais domine la troisième partie; la cristallisation autour de l'unique "moment parfait" se dissout car le temps des uns ne correspond plus à celui des autres. Le présent ne satisfait plus les attentes du passé, et la somme du présent et du passé exclut toute possibilité d'avenir.

Nulle part cette notion n'est plus aiguë que dans l'épisode ironiquement (et cruellement) intitulé La Partie de plaisir (III, 6). Dans sa frénésie de retrouver le moment paradisiaque de leur première rencontre, afin de prouver "qu'ils n'avaient pas rêvé tous les deux" (242), Meaulnes torture une Yvonne de Galais ruinée, malade, déca-

tie, au bord des larmes. La "partie de plaisir" dégénère en supplice subtil (241):¹²

Ils parlèrent. Mais invariablement, avec un entêtement dont il ne se rendait certainement pas compte, Meaulnes revenait à toutes les merveilles de jadis. Et chaque fois la jeune fille au supplice devait lui répéter que tout était disparu: la vieille demeure si étrange . . . le grand étang, asséché, comblé,; et dispersés, les enfants aux charmants costumes . . .

Déjà avant la rencontre, Meaulnes pressent la singularité de son aventure et l'impossibilité de la revivre ici-bas (227):

J'aurais voulu revoir Mademoiselle de Galais, seulement la revoir . . . Mais, j'en suis persuadé maintenant, lorsque j'avais découvert le Domaine sans nom, j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. Dans la mort seulement, . . . je retrouverai peut-être la beauté de ce temps-là.

Les mots évoquent une impression d'ascension et de retombée. Meaulnes seul a transcendé les confins de la temporalité dans l'expérience totale de la révélation, de la béatitude, de la faute, de la chute, et de la perte de grâce.

Faisant exception à la désintégration générale, un air de piano est l'un des rares éléments qui y échappent, hors du temps. Tantôt la musique rappelle à Meaulnes sa mère, un passé reconfortant (I, 11); tantôt elle le projette dans un futur à la mesure de sa rêverie (I, 14). Au présent,

l'air de musique n'exerce plus sa magie; il s'élève pur au-delà de la ruine. Lui faisant écho, le cri discordant de la chouette vient rappeler au jeune homme son serment d'enfance. Les séquelles du passé excluent toute promesse d'avenir. La chronologie est en échec; cela nous surprend à peine.

Avec la structure en perpétuel devenir, le refus du récit linéaire, les problèmes de la narration, l'échec des temps, il faut examiner un autre aspect du Grand Meaulnes qui l'apparente étrangement au Nouveau Roman: la fonction des objets et leur présence obsédante. Au lieu d'être manipulés, les objets dominent insidieusement dans un univers phénoménologique où ils deviennent foyers de découverte et centres d'intérêt, mais où ils ne sont jamais tout à fait familiers et moins encore, possédés.

Nous avons noté plus haut l'importance capitale du cahier-journal et des trois lettres de Meaulnes dans l'agencement de la narrative. Les portes et les fenêtres sont aussi des détails fréquents qui marquent un obstacle ou bien une ouverture, mais toujours un moment où il faut choisir.

Nous nous attarderons principalement sur l'épisode de la découverte du manoir (I, 11), où les objets semblent posséder un mystérieux pouvoir ludique et se dérober à l'observation. Ainsi la perception du domaine perdu doit être réajustée selon l'angle de la perspective. Augustin Meaulnes aperçoit au-dessus d'un bois de sapins "la flèche d'une tourelle grise" (64): c'est donc "un manoir abandonné" ou "quelque pigeonnier désert" pense-t-il (64). Le jeune fugitif s'engage dans une allée pareille "à la grand'rue de la Ferté le matin de l'Assomption" (65), et la cour centrale pleine de voitures lui rappelle "une cour

d'auberge un jour de foire" (66). La "vieille bâtisse abandonnée dans la solitude de l'hiver" (68) est silencieuse le soir venu. Mais au point du jour, Meaulnes peut mieux apprécier la configuration des lieux: "ferme, château ou abbaye?" (75). Il traverse "une sorte de grande cour-jardin" (76), puis il s'engouffre par un portail lourd "comme une porte de presbytère" (76). Le manoir se définit peu à peu, à mesure que l'oeil en suit les contours, mais déjà dans la conscience de l'adolescent, il est gravé en fonction de la première impression: un domaine mystérieux, objet évasif de convoitise. La perception visuelle s'estompe au profit de la perception poétique.

Nous retrouvons dans le Labyrinthe une description à la fois minutieuse et hésitante de l'objet très semblable à celle-ci. Le regard se pose sur une table poussiéreuse où figure la trace d'un objet identifié successivement comme "une forme," "une sorte de croix," "une fleur," peut-être, une "figurine vaguement humaine," "ce pourrait être aussi un poignard."¹³ L'objet n'en garde pas moins son opacité menaçante.

Dans l'épisode inquiétant du cirque (II, 7), l'objet assume un pouvoir maléfique. Ganache--prototype de l'anti-héros--, "fossoyeur de Shakespeare" (70), jette une poupée de son éventrée "sur l'estomac de Mme Pignot" la boulangère (156-7). Selon Jean Gassin, la "réification" de la perversion dans cette pantomime est un "reflet convexe de l'histoire."¹⁴

L'objet prend à l'occasion valeur de talisman. Le gilet de soie d'Augustin joue le rôle de l'habit bleu de Julien Sorel. Signe de sa différence et objet d'envie, le gilet de soie lui confère une supériorité presque magique (I, 7); il est à la fois moyen et preuve de l'aventure. Il

couvre la blouse de collégien (donc l'identité), lui permettant de participer en égal aux réjouissances de la "fête étrange." Penché sur le vivier du manoir (I, 15), Meaulnes voit ". . . reflété dans l'eau, comme incliné sur le ciel, . . un être charmant et romanesque, au milieu d'un beau livre de prix. . ." (87-8). L'eau reflète l'image idéale et l'âme de Meaulnes/Narcisse/Amant, mais aussi le ciel sur lequel il semble se pencher par un curieux effet de mundus inversus.¹⁵ La relation de l'homme avec l'univers est unilatérale: "L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard."¹⁶

L'univers de Meaulnes se définit par trois espaces antithétiques. Les paysages blafards de l'hiver sont le lot de Sainte-Agathe que la boue des chemins enlise dans la tradition et la réalité. C'est le lieu clos par excellence, siège de la vie simple et monde-matrice dont François est le gardien. Paris représente la séparation brutale avec la filiation terrienne, la grisaille. C'est la ville maléfique, avaleuse d'humanité, un désert aux fenêtres fermées et surtout, Paris marque la fin de l'innocence. A l'opposé des deux espaces, il y a le domaine que Meaulnes franchit en braconnier chapardeur de rêves. Les couleurs gaies et la luminosité entourent de leurs nimbes cet "ailleurs" privilégié. Dans ce locus amoenus, le bonheur existe à l'état d'absolu. Selon une logique étrange, les enfants y font la loi. En repli du quotidien et hors du temps, c'est le lieu métaphorique ouvert aux êtres "disponibles." Après la chute, il devient inaccessible et laisse dans le coeur un vide permanent. Les Sablonnières en friches et en ruines attestent de l'éclatement du paradis. A la limite, il y a un manque total d'intimité entre l'homme et le monde.

Les espaces de La Jalousie sont également méta-

phorisés, suivant le processus d'éclosion et d'exacerbation de la passion. Il y a la chambre d'A... avec ses bibelots familiers, la terrasse où le cliquetis des glaçons dans le verre de Franck fait écho au rire d'A...; il y a la route entre la ville et la plantation, la chambre d'hôtel cent fois imaginée, et enfin le calendrier sur lequel s'exerce la revanche impuissante du jaloux. Dans La Modification, c'est Rome la Ville Eternelle, préservée par flux et reflux au cours de l'histoire, qui se referme en engloutissant l'"ailleurs" de Léon Delmont.

Pour ceux qui refusent le changement comme pour ceux qui l'acceptent, "reality is a trap door: . . . it is something which exists and does not exist."¹⁷ Autour des trois personnages centraux du Grand Meaulnes gravitent plusieurs figures secondaires qui ont chacun leur rôle corrélatif par rapport aux autres, les reliant soit au réel soit à l'imaginaire. Cependant, aucun des personnages ne représente un être complet et autonome dans lequel s'harmoniseraient anima, persona et phantasma. Il est possible qu'au niveau des personnages l'auteur ait répété la technique qu'il utilise pour évoquer le caractère à facettes multiples des objets, des lieux, et de la narrative, technique cubiste par excellence.

Meaulnes/anima croit aux absolus; il a la cruauté de l'idéaliste qui exige plus que la réalité ne peut lui offrir. Il cesse d'"exister" au moment où la spiritualité, minée par la faute, meurt en lui. Frantz/phantasma fascine par sa qualité de négatif photographique; c'est un feu follet dont l'équilibre précaire et l'éclat intermittent n'est pas sans évoquer l'énergie et les désordres de l'inconscient. Entre les deux, François/persona traîne la jambe, incapable de rejoindre ni l'un ni l'autre, circonscrit dans son espace terrestre.

Si l'on faisait fusionner anima, phantasma, et persona, on obtiendrait un personnage unifié. Mais Alain-Fournier rejette la composition traditionnelle du héros et propose à sa place trois présences fragmentaires, au diapason d'un monde divisé, ébauches lointaines des anti-héros et des pantins désarticulés de Beckett.

A côté de ces trois personnages, Yvonne de Galais apparaît comme une Antigone fragile et immatérielle. Elle attire la projection narcissiste de Meaulnes et elle est au centre de son "épiphanie." Mais la perte de l'innocence signale pour le jeune homme le terme de l'éblouissement et la décristallisation de l'amour. Dégradé, il est encore plus sensible à la dépoétisation d'Yvonne retrouvée en dehors de l'univers onirique du domaine, happée elle aussi par la réalité destructrice. Projection négative de l'anima cette fois? Sans doute. Comme la Marceline de L'Immoraliste, Yvonne se voit rejetée, "chose abîmée" par la ruine, la maladie, la possession, le quotidien; et à l'instar de Michel, Meaulnes s'apprête à souffrir d'une "liberté sans emploi."¹⁸ Il ne possède plus que le royaume ébréché de ses souvenirs; devenu étranger au monde et aux autres, il laisse derrière lui le legs de l'inquiétude: "[sa] fuite même ne nous a pas laissé de repos" (3).

Le bonheur appartient aux Jasmin Delouche et aux Gilberte Poquelin. "Chaque âge a le Graal qu'il mérite."¹⁹ Au terme de la quête, il y a l'échec, ou le compromis (une variante de l'échec). Qu'advient-il du charmant et pathétique Frantz qui, à la manière de Peter Pan, voulait "recommencer son enfance" (159) et la prolonger indéfiniment à travers ses vagabondages? Frantz fait une dernière pirouette théâtrale et accepte auprès de Valentine retrouvée un bonheur de Pierrot et de Colombine. De la lumineuse aventure

du grand Meaulnes, il ne reste que "ce goût de terre et de mort, ce poids sur le coeur" (292). L'épilogue ne correspond pourtant pas à une conclusion. En fait, rien n'est résolu. Nous sommes devant un texte ouvert à structure circulaire, sinon labyrinthique. Au lecteur de jouer. Rien ne l'empêche de tout recommencer à partir d'un composite de l'ouverture et de l'épilogue, par exemple: "il arriva chez nous un dimanche de novembre 189..., tenant dans les bras sa petite fille enveloppée dans un manteau. . ." Le narrateur nous impose une sorte de conclusion tandis que l'auteur rétablit un semblant de liberté. N'est-ce pas justement ce que professent les Nouveaux Romanciers?

1913. C'est la fin de la Belle Epoque. On aime Strauss ou Offenbach, mais Schönberg n'est pas loin. On s'engage dans l'ère moderne comme on partira en exode, traînant derrière soi un bric-à-brac de vieilleries et de souvenirs.

Le Grand Meaulnes émerge à la croisée des chemins, manifeste d'une prise de conscience et déclaration dégrisante des réalités contemporaines: "les lauriers sont coupés," nous n'hériterons plus du monde en conquérants. Ce roman méconnu ou mal compris s'éloigne délibérément des traditions du genre par la structure et la pensée. Il signale déjà les nouveaux rapports entre l'homme et l'univers, rapports d'égalité au plus, problématisés jusque dans l'écriture. La logique rassurante se dérobe, l'objectivité narrative est mise sur la sellette, et nous ne reconnaissons pas les héros. Pâles, affaiblis, hésitants, les personnages passent à travers le texte comme devant une lanterne magique; ils sont vite absorbés dans un kaléidoscope où ils se décomposent en fragments colorés, disloqués, perdus. Ils ont tantôt l'opacité solide du terroir tantôt la transparence

fragile des filigranes. Ils sont en conflit perpétuel avec les choses dont la présence obstinée à leurs côtés témoigne d'un refus de domination du monde par les êtres. Les temps sont disjoints et métaphorisés. Quant à la parole, elle ne parvient pas à combler tous les silences, ce qui nous alerte à la rhétorique narrative. Malgré cela, l'unité de l'oeuvre et sa cohérence sont préservées.

Anonymat, dérision du langage, sens de l'absurde? Pas encore. Cependant une lézarde s'est ouverte dans les absolus. Le Grand Meaulnes s'engage résolument dans les régions inconnues des réalités de notre temps avec le vague souvenir d'un domaine idéal désormais interdit. Nous succombons encore à cette contradiction majeure qui est de chercher dans une réalité aliénante les images d'un rêve familier. Mais puisque le monde n'est ni cohérent ni stable, l'expression esthétique se doit, sous peine de mauvaise foi, d'en refléter les incertitudes et les angoisses. Si le Nouveau Roman rencontre toujours de réticences et représente un dépaysement, c'est parce que, longtemps bercés par d'agréables ritournelles, nous nous agrippons à des queues de cerfs-volants en refusant un univers littéraire qui ressemble trop au nôtre.

Yvette YOUNG

Notes

¹ Nous basons cette étude sur le texte d'Alain-Fournier, Le Grand Meaulnes (Paris: Emile-Paul, 1913).

² Dans The Quest of Alain-Fournier (New Haven: Yale UP, 1954), Robert Gibson dresse une liste des principaux détracteurs du Grand Meaulnes, une horde de "Half-Hearties and Pseudo-Intellectuals" (270-3). Les admirateurs font également légion, bien que leur approche varie considérablement: Robert Champigny, Portrait of a Symbolist Hero (Bloomington: Indiana UP, 1954); Walter Jöhr, Alain-Fournier: le paysage d'une âme (Neuchâtel: La Baconnière, 1972); Isabelle Rivière, Vie et passion d'Alain-Fournier (Monaco: Jaspard, 1964).

³ Du Côté de chez Swann a été publié en novembre 1913, quelques mois seulement après la parution du Grand Meaulnes.

⁴ Il n'est pas question de hasard dans ce cas. L'abondante Correspondance d'Alain-Fournier à son ami Jacques Rivière (Paris: Gallimard, 1937), révèle que Le Grand Meaulnes est le produit d'une maturation de trois ans.

⁵ Gibson, The Quest, 270.

⁶ Cité par Gibson, The Land Without a Name (London: Elek, 1975): 284-5.

⁷ Christian Dédéyan, Alain-Fournier et la réalité secrète (Paris: SEES, 1967): 123.

⁸ Jean Bastaire, Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud (Paris: Corti, 1978): 86.

⁹ H.-A. Bouraoui, "A Structural Diptych in Le Grand Meaulnes" (The French Review 42, 1968): 239.

¹⁰ ---, Structure intentionnelle du "Grand Meaulnes": vers le poème romancé (Paris: Nizet, 1976): 14.

¹¹ André Gide, Journal des Faux-Monnayeurs: 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1951): 760.

¹² Il y aurait toute une étude de la cruauté à développer dans Le Grand Meaulnes.

¹³ Alain Robbe-Grillet, Dans le Labyrinthe (Paris: Minuit, 1959): 10-13.

¹⁴ Jean Gassin, "Une Hypothèse sur la genèse du Grand Meaulnes" (Stanford French Review 7, 1983): 350.

¹⁵ Marie Maclean développe ce thème dans "Structural Narcissism in Le Grand Meaulnes" (Australian Journal of French Studies 14, 1977): 152-62.

¹⁶ Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Minuit, 1963): 65.

¹⁷ Marianne Hirsch, "Interview with Michel Butor" (Contemporary Literature 19, 1978): 274.

¹⁸ André Gide, L'Immoraliste (Paris: MDF, 1902): 127 & 179.

¹⁹ Jacques Vier, Alain-Fournier et "Le Grand Meaulnes" (Paris: Cèdre, 1958): 162.

Lucre and Seduction in Perrault's Contes

Charles Perrault's Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralitez, published in 1697, have enjoyed a venerable three-hundred-year history as parables in which good triumphs over evil. In the realm of courtship and male-female relations in general, the moral and/or physical virtues of a young protagonist are rewarded by marriage in six out of the eight tales.

When we examine these marriages from the standpoint of Perrault's adult contemporary audience, however, the concept of marriage as a reward is called abruptly into question. Benefits are not unilateral; on the contrary, these marriages most often involve a hero or heroine who is markedly inferior to his or her new spouse in terms of social rank. Even on this superficial level, such a marriage represents a violation of the accepted social order. Bienséance, not to mention economic self-preservation, demands the marriage of equals, and a union between a prince and a peasant or even a bourgeoisie would be unthinkable.

In this sense, marriage in Perrault's Contes is frequently a matter of seduction, in the strict sense of the Latin sēdūcere, meaning to lead astray. It is the upper-class or wealthy spouse who is drawn outside the protection of social norms, and into a liaison which would, in the real world, inflict serious if not irreparable damage to his or her personal status.

Who or what is the agent of this seduction? It is not, in fact, the protagonist's virtue alone which overwhelms the spouse's better judgment. Instead, it is often economic considerations, in the form of the protagonist's perceived wealth,

which help to inspire the fatal coup de foudre. The temptation of lucre, as a force which disrupts the social stability of the marriage bond, represents also an intrusion of the real world into the fantasy world of the tale. And the effect of such an intrusion is that the reader is forced to re-evaluate the tale's moral message in light of that real-world context, and to question whether the supposed ideal of behavior offered in the tale is in fact to be lauded or deplored.

The attractive power of money over marriage is depicted with ironic humor in the tale "La Barbe bleue." The opening words of this tale set the tone: "Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie et des carrosses tout dorés"¹. Then, after this catalogue of wealth, a secondary clause is introduced: "mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue: cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuit de devant lui." The man's wealth takes precedence over his hideous appearance, both within the grammatical structure of the sentence and subsequently in the reactions of society.

Though it is known not only that the man is terrifying to look at but that he has had several former wives who mysteriously disappeared, he is not rebuffed when he approaches "une Dame de qualité" for the hand of one of her daughters. His wealth makes him an eligible suitor, despite his being physically and perhaps morally repugnant. At first the daughters refuse, but their resolve is weakened by a courtship which involves the lavish display of wealth. "La Barbe bleue" invites the neighborhood for an eight-day house party in the country:

Ce n'était que promenades, que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, que collations ... enfin tout alla si bien, que la Cadette commença à trouver que le Maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme (p. 149).

Once the marriage takes place, the bride's friends and neighbors hasten to come calling, "tant elles avaient d'impatience de voir toutes les richesses de la Maison" (p. 150). They are treated to the sight of one richly furnished room after another, whose contents are catalogued exhaustively for us by Perrault:

. . . . des tapisseries, des lits, des sofas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs, où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête, et dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eut jamais vues (p. 150).

The deliberate mention of several items which were newly introduced or fashionable at the time of the Contes' publication in 1695, such as tall mirrors and "sofas"², underscores the fact that Perrault is describing the real world of his own contemporaries, as opposed to the abstract world of the traditional folktale.

The neighbors' reaction is to praise and to envy "le bonheur de leur amie" (p. 150). This "bonheur" is strictly materialistic in nature, for in any other context a woman would be pitied for having such a terrifyingly repulsive husband.

At the conclusion of the tale, after the wife's

near-fatal disobedience, money is the dominant force in resolving her difficulties. She inherits her husband's great wealth, and uses it for the social advancement of herself and her family:

Elle en employa une partie à marier sa soeur Anne avec un jeune Gentilhomme, dont elle était aimée depuis longtemps; une autre partie à acheter des Charges de Capitaine à ses deux frères; et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue. (p. 153-4)

The first of the tale's two verse moralités recites the predicted lesson about the dangers of curiosity, but it is interesting to note that the verb employed by Perrault is "coûter," a word with obvious pecuniary implications. The moral begins: "La curiosité malgré tous ses attraits / Coûte souvent bien des regrets" and ends thus: "Et toujours il coûte trop cher" (p. 154). The wife's curiosity in fact cost her the magnificent lifestyle and prestige she enjoyed as the spouse of such a wealthy man.

There are other tales in which a humble heroine or hero is cloaked in false trappings of wealth, with a perceptible impact upon the prospective spouse. Perhaps the most familiar among these is "Cendrillon," who of course dresses up to go to the ball with the aid of her fairy godmother. In this tale, the dichotomy of rank between heroine and hero is not extreme, since she is the daughter of a "gentilhomme" (p. 171). According to Furetière's Dictionnaire universel of 1690, this term is defined as "Homme noble d'extraction, qui ne doit point sa Noblesse ni à sa charge, ni aux Lettres du Prince." Cendrillon, however, is not

garbed in a manner which befits her true rank. Unlike her stepsisters, who dress for the ball in red velvet and embroidery, Cendrillon is dressed in cloth of gold and precious stones: "ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries" (p. 173). Her helpful godmother also gives her an entourage befitting a monarch, including a gilded coach and six attendant lackeys (p. 173).

Not surprisingly, the prince is taken in by this tempting façade: "Le Fils du Roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande Princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie" (p. 174). Perrault makes it clear that in addition to Cendrillon's personal attractions, it is her clothes which make an enormous impact upon the spectators: "Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles" (p. 174). Then without pause, Perrault tells us that "Le Fils du Roi mit [Cendrillon] à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser." Due to the richness and obvious expense of her attire, Cendrillon is treated as though she outranked every other woman present, a situation which is of course far from the truth.

The tale's dénouement has been deformed by popular tradition, so that the prince himself places the glass slipper upon Cendrillon's foot. This romantic scene, however, is not to be found in Perrault. Instead, it is another "Gentilhomme" who conducts the test, and the prince never sees her in humble garb. Before Cendrillon is led to the palace, her fairy godmother changes the

clothes into new ones, "encore plus magnifiques que tous les autres. . . . On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle était: il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa" (p. 177). The phrase "parée comme elle était" is revelatory, as this information is superfluous in terms of the plot; it serves rather to emphasize the importance of Cendrillon's deceptive parure in winning the hand of the prince.

The false appearance of wealth is carried to a much greater extreme in "Le Maître Chat, ou le Chat botté." In this tale, it is actually a peasant, a miller's son, who wins the hand of a princess. This represents a violent rupture of the established social order, so severe as to force the reader to question whether the young man should be viewed as a hero or as a threatening arriviste.

The young man's advancement, as perpetrated by the tale's central character, the Cat, is accomplished by creating the false appearance of wealth and rank. He is first given a fictitious name, "Monsieur le Marquis de Carabas." According to Furetière, this title did not indicate hereditary nobility, but rather the possession of land designated as a "marquisat" by royal decree ("lettres patentes"). The title is therefore a direct indicator of wealth, not breeding⁴.

First appearances are all-important, and the Cat orchestrates the false drowning scene, wherein thieves have supposedly stolen the clothes of the Marquis. As a result, "Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas" (p. 159). Dressed in the King's own lavish garments, the young man is thus elevated to

a similar rank in the eyes of the gullible King and his daughter, who immediately falls in love: "elle en devint amoureuse à la folie" (p. 159). The phrase "à la folie" stresses to the reader that this passion is indeed crazy, in its violation of social bienséance.

The Cat carries the deception further by passing off the Ogre's rich lands and impressive castle as belonging to the Marquis. The King's reaction is illuminating: "Le Roi était étonné des grands biens de Monsieur le Marquis de Carabas" (p. 160), and then: "Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtiments qui l'environnent; voyons les dedans, s'il vous plaît" (p. 160-1). Initial astonishment is followed by acquisitive curiosity, to see whether the castle's furnishings match the grandeur of its façade. Then, after consuming "une magnifique collation," the King offers the hand of his daughter to the Marquis:

Le Roi charmé des bonnes qualités de Monsieur le Marquis de Carabas, de même que sa fille qui en était folle, et voyant les grands biens qu'il possédait, lui dit, après avoir bu cinq ou six coups: "Il ne tiendra qu'à vous, Monsieur le Marquis, que vous ne soyez mon gendre." (p. 161)

The progression of events, as offered by Perrault, is that the King is first charmed, which according to Furetière was commonly said in reference to magical spells; then he is seduced by the Marquis' apparent wealth; and then he consumes a quantity of wine, which has a well-known effect of distorting one's perception of reality. In this case, the alcohol merely reinforces the King's

willingness to embrace the illusion of the Marquis' identity, a willingness which is born of simple greed.

The tale's first verse moralité states that a rich inheritance may be all well and good, but "L'industrie et le savoir-faire / Valent mieux que les biens acquis" (p. 161). The term "valoir mieux," meaning to have greater worth, may be taken quite literally in this context, to mean that the Cat's cleverness and deceit brought the young man far more material gain than he could have hoped to inherit, and certainly far more than that to which he was legitimately entitled⁵.

In the story "Les Fées," we are not dealing with deception, but rather with a situation in which the spouse is fully aware of the inappropriateness of the intended marriage, but proceeds nevertheless because of financial considerations. This is admittedly a cynical view of a tale which is usually regarded as a straightforward parable of virtue rewarded and vice punished, but it is Perrault who embeds this cynicism within the text.

The social status of the heroine is left ambiguous, although when she assists the old woman at the well, her only words are "oui-da, ma bonne mère" (p. 165). "Oui-da" is an unmistakably rustic colloquial expression, described as "un terme populaire" by Furetière. Pierre Richelet's Dictionnaire François of 1680 goes even further, to describe "da" as a "sorte d'interjection qui n'a lieu que dans le style le plus simple, ou dans la conversation familière"⁶. The heroine's own words thus identify her social inferiority.

Her chance encounter with the prince is described as follows:

Le fils du Roi qui revenait de la chasse la rencontra et la voyant si belle, lui demanda ce qu'elle faisait là toute seule et ce qu'elle avait à pleurer. "Hélas! Monsieur, c'est ma mère qui m'a chassée du logis." Le fils du Roi, qui vit sortir de sa bouche cinq ou six Perles, et autant de Diamants; la pria de lui dire d'où cela lui venait. Elle lui conta toute son aventure. Le fils du Roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au Palais du Roi son père, où il l'épousa. (p. 167)

The prince's interest is piqued at first by the girl's beauty, but after seeing the pearls and diamonds issuing from her mouth, he becomes more solicitous; whereas before he simply asked what the matter was, now he begs her politely ("la pria") to tell her tale. The coup de foudre then strikes, and the prince falls in love--but with what, the girl or the jewels? The gallantry of love is followed immediately by a coldblooded financial assessment: "Le fils du Roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre. . . ." As in the tale of "Le Maître Chat," the phrase "valoir mieux" may be taken literally, as indeed the gift of producing precious gems at will is worth more in sheer monetary terms than any possible dowry. There is not even a token acknowledgment of the girl's virtue; instead, greed is clearly the motivation for the prince's behavior.

Both of the tale's verse moralités support this reading of the tale. The first begins, "Les Diamants et les Pistoles, / Peuvent beaucoup sur

les Esprits" (p. 167), a sentence which neatly sums up what actually happens in the tale. Then, however, Perrault does an about-face, stating that kindness is of greater importance: "Cependant les douces paroles / Ont encor plus de force, et sont d'un plus grand prix." This brief tour de galanterie contradicts the first statement, but the effect of this contradiction is to underscore the relative abstraction and the implausibility of the sentimental moral, when it is juxtaposed with the hardheaded truth of the other.

The second moralité states that "L'Honnêteté coûte des soins, / Et veut un peu de complaisance, / Mait têt ou tard elle a sa récompense, / Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins" (p. 167). The words "coûte" and "récompense" have obvious financial overtones, and one may again interpret the meaning literally, since the heroine's act of kindness does indeed bring her a financial reward greater than any she could ever have imagined, as well as a marriage of ultimate social prestige.

There is therefore a certain parallel between the wife of "La Barbe bleue," who sells herself to a repulsive man in order to enjoy his wealth, and the prince in "Les Fées," who disregards what is due his exalted position in order to enjoy the wealth of an inferior bride. Similarly, there is a parallel between the prince in "Cendrillon," who is dazzled by the false appearance of wealth and rank of the mysterious unknown princess at the ball, and the King and princess in "Le Maître Chat," who are taken in by a well-dressed impostor, and to a certain extent, victimized by their own greed.

In all of these tales, however, the temptation of lucre is a force which motivates the marriage

of unequals, thereby violating the social standards of acceptable behavior. The characters who violate this bienséance appear in a very different light as a result, suggesting that the tales' moral message is more complex than might be at first supposed. The wife of "La Barbe bleue" and her envious friends, the avaricious King and the mercenary princes all serve to warn us against the love of money, which is not only the root of all evil but also a threat to the stability of the social order.

Jeanne Morgan Zarucchi
University of Missouri--St. Louis

Notes

¹ Charles Perrault, Contes, ed. J.-P. Collinet (Paris: Gallimard, 1981), p. 149. All citations of the Contes are taken from this edition.

² Tall mirrors are also mentioned in "Cendrillon" as an indication of wealth:

[Cendrillon] couchait tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante pailleasse, pendant que ses soeurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête (p. 171).

The term "sopha" was a neologism in Perrault's day, as indicated by its absence from contemporary dictionaries.

³ The following dictionaries were consulted for this study: Antoine Furetière, Dictionnaire universel (La Haye: Chez Arnoud et Reinier Leers, 1690), 3 vols., pages unnumbered, and Pierre Richelet, Dictionnaire François (Genève: Jean Herman Wiederhold, 1680), 2 vols.

⁴ See also Le Petit Robert (1984), I, 1158.

⁵ For a more complete discussion of "Le Maître Chat ou le Chat botté," see my book Perrault's Morals for Moderns (New York, Berne, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985), Chapter V.

⁶ Richelet, I, 207. This definition is also cited by Collinet, p. 334.

Chimères is a literary journal published each academic semester by the graduate students of the Department of French and Italian at the University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by non-tenured Ph. D's and advanced graduate students which deal with any aspect of French or Italian language, literature, or culture. We will consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian; our language request here applies only to creative works.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 20 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all materials in duplicate. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

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

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

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

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

ISSN 0276-7856

