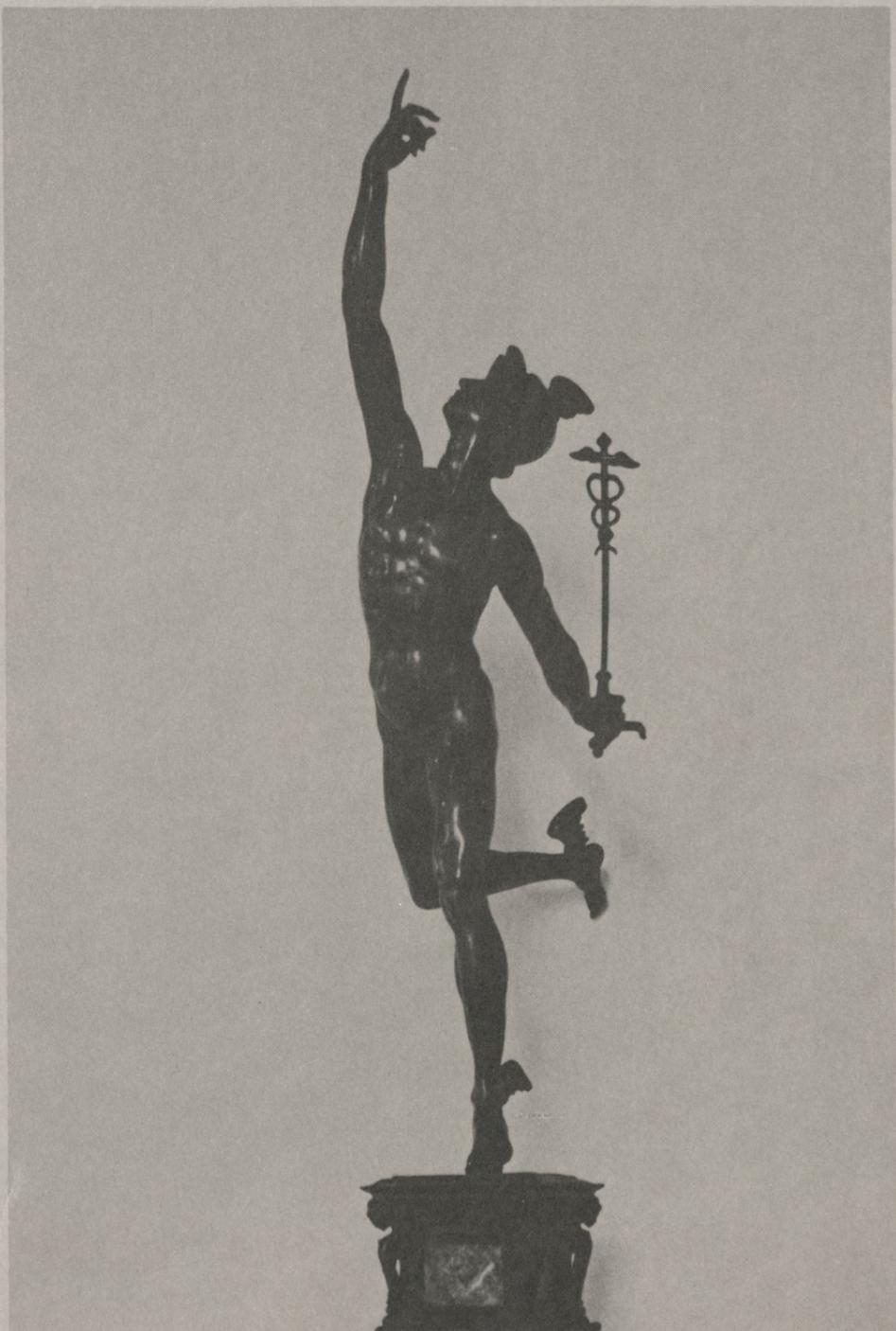


chimeres



Chimères est une revue littéraire publiée deux fois par an par les étudiants gradués du Department de Français et d'Italien de l'Université de Kansas. Nous publions des articles scolaires et des oeuvres littéraires. Nous cherchons toujours des manuscrits de tous les étudiants gradués de langue ou de littérature.

Envoyez les manuscrits (en double et conforme à la MLA Style Sheet), les abonnements et toute autre correspondance à l'Editeur, Chimères, Department of French & Italian, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045.

Le prix de l'abonnement pour l'année scolaire est de \$3.75.

Chimères è una rivista letteraria pubblicata due volte l'anno dagli assistenti della Facoltà di Francese e d'Italiano dell'Università di Kansas. Pubblichiamo gli articoli scolastici e le opere letterarie originali. Cerchiamo i manoscritti da tutti i laureati in lingue o in lettere.

Si spedisca gli articoli (in doppia e conforme alla MLA Style Sheet), gli abbonamenti, e qualsiasi corrispondenza al Direttore, Chimères, Department of French & Italian, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045.

Il prezzo dell'abbonamento per l'anno scolastico è di \$3.75.



AUTOMNE 1978

C H I M E R E S

Vol. 12 no.1

Rédacteur: Paul Homan

Collaborateurs:

Lee Gerstenhaber

Anita Kay

Fred Toner

Ray Whelan

Conseillers universitaires:

Tom Booker

Jan Kozma

Norris Lacy

J. Theodore Johnson

Kenneth White

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture.....Jan Kozma
Page 4.....Norris Lacy

TABLE DES MATIERES

DAVID RADAVIDICH: astrologue au point de feu.....5

STAMOS METZIDAKIS: Du commencement de Comment c'est:
l'écriture du moulin de discipline.....6

CLARICE DOUCETTE: Les Figures de construction dans
Alcools: Etude sur la forme répétitive
chez Apollinaire.....19

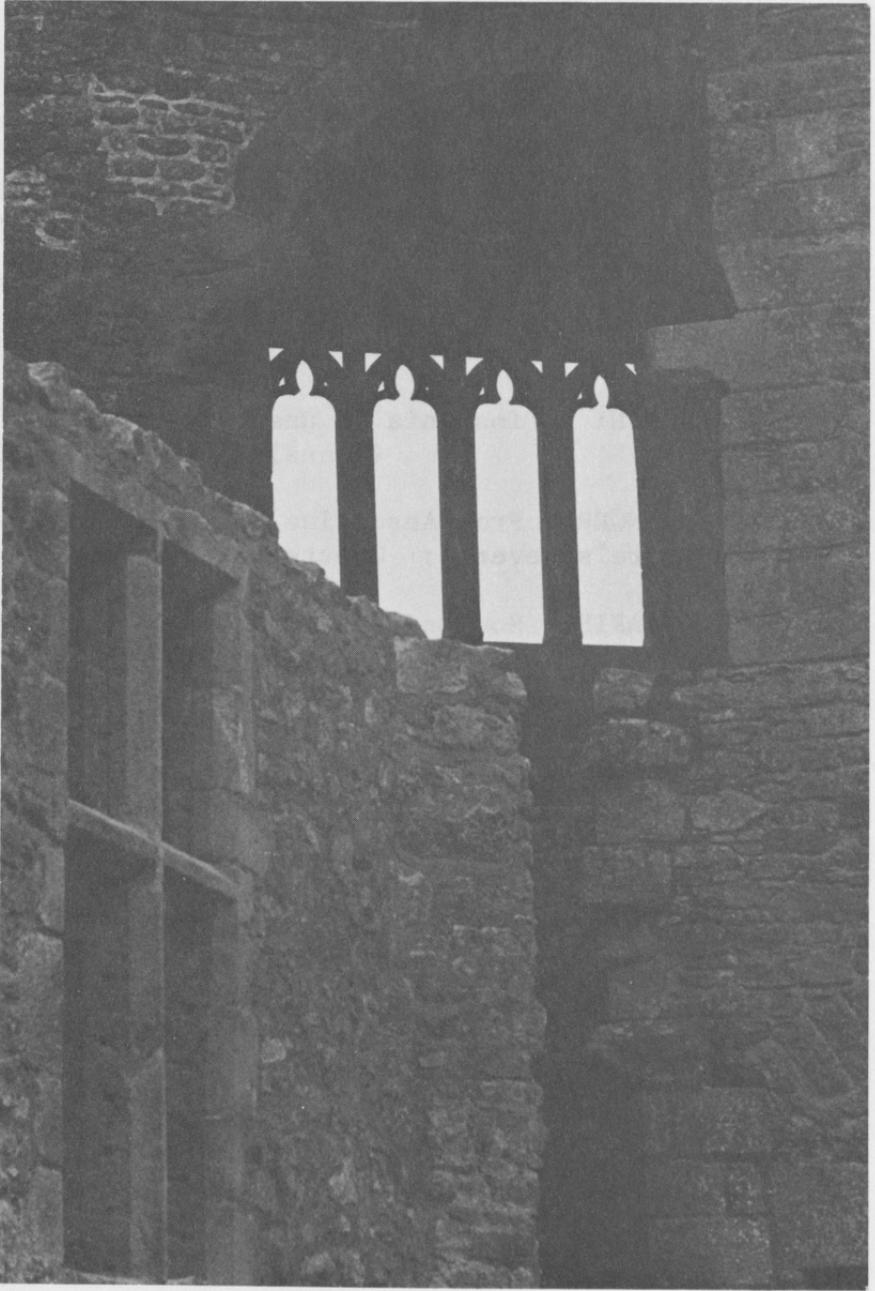
THERESA JOHNSON: L'insonnia in una notte d'estate
(translation).....33

INGRID STROMINGER: From Aeschylus' Dream to Baude-
laire's Reverie: Orestes Evoked.....34

STAMOS METZIDAKIS: Souvenir de lit gris.....48

ANITA KAY: La Bouteille à la mer de Vigny: Source
des images majeures du Coup de Dés de Mal-
larmé.....49

"L'insonnia in una notte d'estate" from Umberto Saba,
Il Canzoniere, © 1961 by Einaudi, Turin.



astrologue au point de feu

pourquoi doit-on souffrir
la peine des trahisons du coeur?

on ne sait pas: toujours la convulsion.

peut-être ces taches de soleil
actionnent les difficultés; il leur
faut rendre compte des forges
humaines--révolution et la mort.

les sarabandes célestes
signifient les cours

incertains des hommes, qui
ont besoin de la clarté

d'une voix étrange et laconique.

nous avons des fardeaux, et
nous regardons au ciel:

étoiles lointaines peuvent
chasser l'équilibre et
trouver l'esprit

entre motion et station,
calme dans l'orage.

David Radavich
University of Kansas

Du commencement de Comment c'est :
l'écriture du moulin de discipline¹

Comment entreprendre l'analyse d'une véritable mise en abîme de l'entreprise d'entreprendre? Du jargon philosophico-critique? Sans doute. Seulement, s'angoïsser devant le moyen d'aborder un texte qui ne semble viser finalement qu'à démarrer ne doit point nous surprendre. A n'en pas doubter, c'est un vieux problème que celui d'un écrivain commençant son récit, mais l'a-t-il jamais été si inlassablement mis en évidence auparavant que dans cet écrit de Beckett? En effet, chez bien d'autres auteurs, la difficulté initiale reposait sur la meilleure façon d'introduire le lecteur dans leur univers romanesque pour pouvoir le mener ensuite au "vif" du sujet, c'est-à-dire au récit proprement dit. Or, ce qui saute aux yeux tôt ou tard au cours d'une lecture de Comment c'est, c'est que, précisément, l'auteur ne nous conduit nulle part. Alors que, traditionnellement, on situait l'histoire avant de l'élaborer dans des chapitres, sections, etc., ici tout l'intérêt porte sur la possibilité d'allonger un début pour en faire une histoire entière. Ainsi, le désir de commencer un récit en soi finit par s'imposer à Beckett sous la forme d'un fil conducteur suffisant, adéquat, bien que ce fil, si paradoxal cela soit-il, n'ait pas de longueur.

Cette dernière constatation se comprendrait plus aisément en faisant remarquer l'absence dans le texte de tout parcours discursif cohérent, de toute traversée narrative claire, bref, de tout espace romanesque délimité. En d'autres termes, à défaut d'un passage net d'un état ou d'un détail à un autre, le lecteur ne saurait jamais se figurer de situation narrative quelle qu'elle soit. C'est dire qu'à aucun moment il ne peut savoir au juste

ni où, ni pourquoi, ni par qui, ni quand, voire même si un événement cité s'est réellement produit: d'où le fil conducteur sans longueur. Au fond, cette incertitude provient d'un manque de référence concrète, de point de repère textuel qui permettraient de bien définir la voi(x) de(s) narrateur(s).

Par conséquent, comme nous ignorons tout, c'est-à-dire n'étant sûrs de rien jusqu'au plus petit détail, il importe peu de reconnaître des récurrences dans le récit. Toujours est-il que l'écriture se renferme sur elle-même, se reflétant dans le miroir de son propre matériau, ses propres signes. En même temps, le lecteur enregistre au passage des bouts de phrases, des images, et des idées qu'il a déjà rencontrées, ce qui le pousse à y chercher une structure d'ensemble au-delà du chaos apparent. Il a l'impression de pouvoir reconstituer le signifié global, l'action réelle ou imaginaire à laquelle tout le livre paraît renvoyer.

Mais plus on tente cette délicate opération, plus on s'aperçoit de la non-pertinence du procédé. Quand bien même toutes les bribes narratives seraient remises dans un ordre chronologique suivi, la trame figurerait parmi les plus minimes et éparées de la littérature; pratiquement rien n'arrive. [A cet égard, il est intéressant que les oeuvres postérieures de Beckett se réduisent et raccourcissent de plus en plus, ayant de moins en moins de rapports avec un monde transcendant quelconque.] Il s'avère en fait que Comment c'est ne se réfère à rien d'extra-textuel ou à très peu, si l'on préfère. Bien qu'il s'agisse tantôt de la boue et des personnages à peine esquissés qui s'y empêtrent, tantôt d'un ouvre-boîte, des sacs et des cordes, il n'en reste pas moins que cet écrit reprend sans arrêt ses propres mots comme autant de fiches réarrangées. A la manière d'une bête de somme à la trépigneuse le texte se reprend donc; il ne s'avance que pour revenir à son départ.

Cette expérience littéraire comporte également

assez de réflexions profondes sur la vie, les hommes et force thèmes philosophiques. A titre d'exemple, prenons la théorie bourreau-victime ébauchée tout le long de la troisième partie de l'ouvrage, théorie singulièrement riche et suggestive. Le problème, si problème il y a, est qu'absolument rien n'est résolu. L'auteur nous laisse toujours en suspens quant à des réponses définitives, des vérités éclaircissantes. Il doit s'enfoncer dans le flou pour la bonne raison qu'il ne possède aucun standard spatio-temporel, aucune norme par rapport à quoi il pourrait tirer des conclusions. Et l'on sait d'avance que donner un avis présuppose un système ou un code de base, faute duquel on ne peut à la rigueur rien dire. Il en résulte que le narrateur babille des choses que personne ne prend au sérieux. Après tout, comment se fier à quelqu'un qui ne respecte pas même l'équation a=a, et qui se demande presque aussitôt qu'il sort une parole s'il a raison de la prononcer? Ainsi, sa capacité de nous renseigner sur son histoire est radicalement bornée par l'ambivalence dont il témoigne à tout instant.

Reste à démontrer alors comment ce texte réalise le rêve de ce que j'appellerais volontiers une "oeuvre-point" par quoi j'entends un écrit qui serait plus à l'aise, si je puis dire, en n'étant rien dans le monde (sens heideggerien), ou, tout au plus, en se résumant en un simple point sur une page blanche. Ce point serait l'alpha et l'oméga d'une pensée considérable, le départ et l'arrivée à peine (^v)isibles d'une contemplation qui, à force de se garder de descendre au bas niveau du langage, ~~s'articule, se répond, et se clot~~ dans cet espace foncièrement innommable que Derrida nomme "la différence."

Néanmoins, il se trouve que Beckett a réalisé son "oeuvre-point," ce "livre sur rien" post-flaubertien, en créant un récit de cent soixante-dix pages! C'est dire qu'au lieu de laisser parler le silence, il a préféré lui procurer un encadrement

supposé intelligible. Aussi, notre tâche analytique consistera-t-elle à faire voir comment l'histoire entière, c'est-à-dire l'action, se déroule pleinement sur la scène qu'est le titre, Comment c'est. Ce dernier aurait été ce "point"; il aurait tracé le cercle d'une écriture d'un moulin de discipline d'écriture qui, tout en se constituant, essaie de se rappeler ses origines. Au demeurant, celles-ci lui resteront inconnues, on le verra, puisque celui qui dit "je" ne saura jamais se placer sagement ni dans le temps ni dans l'espace. Sa tentative de raconter ou plutôt de citer sa vie passée est donc toujours déjà vouée à l'échec. L'ouvrage de Beckett aurait réussi là où, précisément, il échoue.

Or maintenant, il faudrait éviter des conclusions précoces et regarder de plus près le texte lui-même. Dès son titre, Comment c'est s'annonce comme une description de la nature d'un signifié jusqu'alors inconnu. L'acte de poursuivre la lecture du livre va fournir, espère-t-on, la signification du "c" du titre. On se demande ce que c'est que ce "c": est-ce la vie de tout le monde? la vie de "je" et de Pim? la littérature moderne? Le lecteur a hâte d'obtenir la clef de cette énigme provocatrice.

Par ailleurs, vient s'ajouter à cette première interprétation l'élément parlé ludique du titre, à savoir, son sens de "commencer." Qu'on imagine l'embarras de Beckett lorsque, obligé de traduire son ouvrage en anglais, il a dû enlever cette dimension importante et se contenter de "How it is." Cette traduction ne peut rendre compte évidemment que d'une seule partie de toute l'information signifiante du titre. Pourtant, le jeu de mots en français ne se limite pas simplement à l'infinitif (1) "commencer"; il comprend également l'impératif (2) "commencez", et le participe passé (3) "commencé." Nous allons traiter de chacune de ces trois options séparément, puis en relation avec les trois premières

pages.

En ce qui concerne le premier sens du mot prononcé à voix haute, le titre s'entendrait plus ou moins comme une question du genre, "Commencer (ou ne pas commencer)?" , ou encore, "Comment commencer?". Là, on n'est pas loin de notre interrogation initiale où il était question d'une mise en abîme de l'entreprise d'entreprendre. Nous avons suggéré alors, que le texte de Beckett, de par sa structure tâtonnée et répétée, manifestait mieux que tout autre la problématique des débuts narratifs. De ce point de vue, il se serait composé de mille et un brouillons en vrac, (jolie trouvaille si elle parvenait à se faire accepter du grand public n'est-ce pas?).

Toutefois, l'histoire du titre ne s'arrête pas là; une définition va nous pourvoir d'un appui pour notre conviction de la singularité, la centralité même du titre. "Commencer," composé de cum, in, et ire signifie à l'origine "aller ou entrer dans." Compte tenu de cette étymologie on pourrait élargir les champs sémantiques des sens 2 et 3 du titre de cette façon: quant à la deuxième possibilité phonémique, "commencez," elle se conçoit en termes d'une commande adressée au lecteur de commencer ou d'entrer dans cet "univers" romanesque. Or, signalons-le d'emblée, cet univers qui ne se délimite pas et que l'on a de la peine à même aborder n'est finalement que de la boue, la présence d'une absence. Il n'y a là littéralement rien à voir avec quoi que ce soit d'extra-textuel. Pour peu que nous nous prenions au piège qu'est le texte, nous risquons de ne pas pouvoir en ressortir. Une fois entrés, nous devenons aussi impuissants, confondus, curieux et désireux de comprendre comment c'est et comment c'était avant, avec, et après Pim que "je"!

Du même coup, chose bizarre, le troisième sens du titre, "commencé," nous laisse entendre que, bon gré mal gré, nous sommes pour ainsi dire déjà embarqués--on songe à Pascal--dans ce voyage fictif. Que l'on lise le titre suffit en effet de nous délier

de nos attaches plus quotidiennes et de nous placer tout de suite in medias res. Et si nous ne nous trompons pas en pensant que le récit en question ne va en avant que pour revenir en arrière, il convient fort bien qu'il commence ainsi en pleine action, si je puis dire. Par le même billet, l'écrivain lui-même implique qu'il est déjà entré dans son travail créateur, travail qui se prolonge infiniment en deçà et au delà de bornes textuelles formelles. Cela soutient la thèse selon laquelle cet ouvrage en particulier ne saurait signifier que dans la mesure où il flotte éternellement dans un présent incertain. Son passé et son avenir n'existent que comme intrusions formelles d'un hors-texte, puisqu'une vie "normale" (à la différence de celles de "je" et des autres "personnages") connaît un passé, un présent et un avenir. Ce dernier schéma se greffe sur le texte en guise de trois parties distinctes. Son in-medias-res-itude, c'est-à-dire, le fait que nous et/ou l'auteur ayons commencé à lire/écrire depuis toujours constitue en somme l'essence et l'action proprement dite de Comment c'est. Dans cette optique, vouloir s'emparer du référent "c'" aboutit à la résolution que c'est faire fausse route. Car si ce cosmos fictif n'a pas de commencement défini, s'il est, encore une fois, toujours déjà commencé, sa description doit, elle aussi, correspondre à cet état de choses.

En premier lieu, il n'y a ni ponctuation ni lettres majuscules ni coupure nette et réglée entre pseudo-paragraphes. Les divisions qui se font alors se présentent comme autant de commencements possibles, toutes ayant droit au statut d'un début définitif. De même, tandis que l'on s'attendrait immédiatement après le titre au récit de comment ce "c'" est effectivement, on découvre un premier énoncé structuré de manière complètement inattendue: "comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends." Contrairement au présent que nous

attendions un imparfait vient désaxer notre conceptualisation initiale. Certes, il n'étonne nul lecteur qu'un récit puisse faire allusion très tôt à des événements passés pour expliquer dans la suite leurs relations avec le présent. Un tel procédé s'emploie dans maints romans réalistes, par exemple.

Mais rétrospectivement, après avoir lu le livre, on comprend que cet emploi d'un temps verbal du passé n'était point innocent. Il signalait dès cette instance que l'essence de cette réalité dont les contours appartenaient en principe au présent (comment c'est) ne pouvait se concevoir qu'en fonction d'un présent et d'un passé, sinon d'un futur aussi. [Souvenons-nous de la quatrième partie que "je" croit devoir écrire.] Dire comment c'est donc, revient à citer comment c'était, ainsi que comment "c'" s'entend, ("je le dis comme je l'entends").

Ce qu'il faudrait retenir ici, c'est le contraste qui voit le jour entre les deux sources d'inspiration et de savoir accessibles au narrateur: 1) d'autres écrits ("je cite"), et 2) des voix. Ces sources dans lesquelles puise "je" afin d'écrire son texte contiennent, comme il nous le répète continuellement, des bribes, des instants passés, de vieux songes, en un mot, des signifiants dont l'ensemble aurait formé un tout. Malheureusement, le narrateur semble s'être abusé quant à la praticabilité de restituer ce tout et de le mettre à la disposition des lecteurs. Pareillement à nous, "je" se croit à même de se souvenir d'un ordre des événements primitif, "clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre. . .", comme l'indique Robbe-Grillet au sujet de La Jalousie. Selon ce dernier, l'ordre réel du livre équivaut au déroulement d'une "histoire qui n'avait d'autre réalité que celle du récit, déroulement qui ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible, c'est-à-dire, de l'écrivain et du lecteur."²

Quoi qu'il en soit, à la base du contraste entre ce que nous avons appelé les deux sources d'in-

spiration et de savoir se situe une dichotomie essentielle pour le texte: le plan oral et le plan écrit. Cette distinction--on l'a vue opérer en lisant le titre à haute voix--se fait valoir donc au moment où l'on jette un coup d'oeil sur la couverture du livre. Elle entre en jeu et fonde toute une préoccupation avec la voix et ses ramifications. L'importance du côté parlé va se manifester à toute mention d'un nom propre, par exemple. Le narrateur vacillera entre Bom, Bem, Krim, et Kram, ne sachant trop lequel convient au cas donné. Jacques Derrida, dans De la grammatologie, profère une remarque très parlante (!) à propos de cela: "Au regard de ce qui unirait indissolublement la voix à l'âme ou à la pensée du sens signifié, voire à la chose même . . . tout signifiant, et d'abord le signifiant écrit, serait dérivé."³ Cette notion aristotelicienne, d'ailleurs rejetée par Derrida, d'une hiérarchie plaçant la parole plus près de l'expérience psychique que la lettre qui, elle, tient lieu de la parole, en est le symbole, importe énormément pour la compréhension de ce que fait l'écriture de Comment c'est. Parce que dans les deux domaines, oral et écrit, ce qui est visé, c'est la "vérité," le "c'" du titre, le signifié immanent, l'histoire enfin. Souffrant du même phénomène que le monde occidental, à savoir, du logocentrisme, "je" met sa confiance d'abord dans les voix qu'il entend. C'est là qu'il espère retrouver les détails de sa vie avant Pim.

De toute évidence, il souhaite discerner parmi tous ses souvenirs une voix ancienne qui n'est pas la sienne (c'est au moins ce qu'il dit à la troisième page), mais qui s'exprime tout de même à travers lui. Tout comme "l'Autre" lacanien celle-ci parle en dépit du sujet, du "moi" du narrateur, quoiqu'elle jaillisse de son intérieur. C'est elle en particulier qui incarnerait, communiquerait le signifié dont le livre entier semble être la quête. Mais, il a beau rechercher cette voix unique, elle s'embrouille au milieu d'autres voix de l'extérieur, "de toutes

parts," dit-il, dans le deuxième pseudo-paragraphe.

En conséquence, la hiérarchie traditionnelle selon laquelle une idée prend la forme d'une voix qui devient, à son tour, une écriture doit se modifier. Etant donné la multiplicité des voix, ainsi que son incapacité de les bien entendre, le narrateur se tire d'affaire en remassant des bribes, c'est-à-dire des citations, des "phrases détachées et sans suite, extraites d'un ouvrage," d'après Le Larousse Illustré. L'ouvrage en question est justement la vie commune de Pim et de "je" que tous désirent recomposer en termes cohérents et suivis. Or la vie de "je" avant Pim ne peut s'éclairer qu'à l'aide des bouts de phrases "mal dite(s) mal entendue(s) mal retrouvée(s) [et] mal murmurée(s) dans la boue." Même chose pour sa vie avec et après Pim, car il s'agit toujours d'entendre tant bien que mal ces voix sujettes à caution. Comme ces dernières reviennent, passent et planent dans une espèce de présent illimité, elles participent à cette même in-medias-res-itude qui caractérise le récit lui-même. On ne peut donc pas les fixer dans le temps, ni dans l'espace. Bien qu'elles aient une certaine valeur pour le critique, c'est uniquement dans la mesure où elles sont parvenues à s'écrire. A cet égard, nous avons décidé d'esquiver le problème de l'intention de Beckett, de ses complexes, de ses fantaisies, ainsi que des images répétées qui les re-présentent, en n'insistant que sur le fait que certaines phrases réapparaissent dans son texte. Leur motivation "première" ne nous intéresse guère.

Néanmoins, lorsque le narrateur dit "je cite," il nous faut y voir un souci de préciser que l'écriture du texte reprend et reflète non seulement ces voix planeuses, mais aussi d'autres écrits précédents. Ceux-ci reviennent dans le texte de telle sorte que nous arrivons à ne plus pouvoir différencier les bribes "reflet-voix" des bribes "reflet-écrits." Dans les deux cas, bien entendu, il s'agit de signes renvoyant à d'autres signes, mais si nous

tenons compte de l'étymologie du mot "citer," qui signifie "inciter," "provoquer," ou "mettre en marche," nous nous apercevons qu'ici il a une double fonction: d'une part, le narrateur cite des phrases d'"instants passés" pour en générer une écriture réelle, présente, presque vivante. Puisqu'elles sont les seuls moyens de transmettre le message, "l'ordre primitif et clair" qu'incarne "la voix ancienne," elles agissent en éléments constitutifs de la "présente rédaction," idée qui apparaît la première fois à la troisième page du livre.

D'autre part, l'acte de citer consiste très exactement à mettre en marche le texte lui-même parce que celui-ci n'est fait au bout de compte que des citations, des signes écrits. Citer, dans ses deux sens donc, permet au récit de naître, de se nourrir, et de se consumer. A partir du commencement du livre, il se déconstruit dans une circularité vertigineuse de bribes contradictoires et inconséquentes du type, "raconte-moi encore finis de me raconter" (p. 1) ou encore "j'y pense l'appétit revenu ou n'y pense plus en ouvre une autre c'est l'un ou l'autre quelque chose là qui ne va pas" (p. 3). C'est comme si Beckett partageait déjà l'avis de Derrida selon laquelle l'écriture "avant d'être l'objet d'une histoire--d'une science historique-- . . . ouvre le champ de l'histoire--du devenir historique."⁴ L'écriture de Comment c'est se compose de fragments écrits, cités, mis en marche, qui ouvrent le champ signifiant qu'est le texte, puis deviennent pour ainsi dire l'histoire, et s'épuisent à la fin. Cette écriture de moulin de discipline prend racine donc dans la citation, c'est-à-dire dans sa propre "mise en marche" et, si l'on s'en tient à la dernière phrase du récit, y aboutit: "voilà comment c'était fin de la citation après Pim comment c'est." (C'est moi qui souligne.)

Pourtant, une question importante se pose pendant toute cette réflexion: qu'est-ce qui détermine ou sur-détermine l'ouverture et la clôture du texte?

En d'autres mots, pourquoi n'est-il pas resté une "oeuvre-point" dans l'esprit de son "penseur," Beckett? De crainte de resusciter la problématique de l'intention, bornons-nous à faire remarquer les contraintes formelles que l'auteur s'est avisé d'utiliser. On a l'impression que s'étant déjà pris à Platon et à Aristote--au moyen d'une écriture qui va à l'encontre de leur hiérarchie--Beckett s'attaque de nouveau à la Poétique d'Aristote. Au sujet de la portée de l'intrigue ("plot") Aristote constate succinctement qu'"un tout est ce qui a un début, un milieu, et une fin."⁵ Notre auteur rejette ce postulat à plusieurs reprises, mais sans manquer par trois fois de servir en paroles la cause d'Aristote: au début et à la fin de chacune des trois parties de Comment c'est le narrateur rappelle, comme d'un monde extra-textuel, légitimisant, omniprésent, en un mot, logocentrique, les limites formelles d'un ordre avant-avec-après. Et nous avons déjà vu ce schéma on peut dire "étranger" dans la toute première phrase du texte.

Le personnage qui s'appelle Pim devient par là un repère inextricablement associé à la situation et au temps narratifs. Or, plus on cherche des références de ce genre, plus on comprend le soin avec lequel, au fil des phrases, Beckett essaie de les abolir toutes en les mettant toujours en question. En fait, au début de la seconde partie on lit la bribe suivante: "ici donc enfin deuxième partie où j'ai encore à dire . . . comment c'était avec Pim." A défaut de ce rappel formel et précis on s'égarerait à tout jamais dans un temps incertain. C'est donc avec beaucoup de foi que le lecteur s'attache à ce phare qui illumine ce lieu autrement ténébreux et confus.

Toutefois, voici le hic: au beau milieu du texte, exactement à mi-chemin, "je" se ravise sur ce point et, exaspéré, nous dit, "ma femme là-haut Pam Prim je ne sais plus" (p. 94). Comme il ne sait plus très bien le nom de son compagnon, il provoque de

forts doutes sur son existence. Alors que les autres soi-disant "certitudes"--c'est ainsi que Beckett qualifie la boue, le noir, etc. (p. 3)--ont été systématiquement minées, ensuite, niées au cours du récit, Pim avait semblé échapper à cette auto-destruction. Il n'en est cependant rien. Il s'est avéré que lui aussi oscille entre l'être et le néant à la merci d'une mémoire au mieux trouée. Ce livre agaçant, incompréhensible qui nous a continuellement dérouté, qui nous a forcés à revenir à son point de départ, Pim, afin de rétablir la suite de l'histoire fait effondrer le dernier rempart supportant le texte. Sa symétrie s'installe alors, parfaite: depuis son premier "comment c'est" (le titre) jusqu'à celui de la fin du livre, et en passant par ce subtil ajout, "je ne sais plus," on assiste au tournage d'un moulin de discipline. Par opposition aux romans qui avaient précédé Comment c'est, la scène initiale ressemble en tout à la finale; aussi Beckett n'ose-t-il pas classer son oeuvre sous la rubrique du roman. En tout cas, que l'on n'oublie pas que dans En attendant Godot également, Beckett a usé d'une pareille stratégie narrative en reprenant dans un deuxième acte, le dialogue, les idées, et la situation du premier.

De cette manière, Comment c'est apparaît malgré lui comme une scène du théâtre de l'absurde, ainsi que comme une excellente mise en pratique de nombreux concepts théoriques modernes. S'il contient un message pour nous, c'est par ce qu'il illustre ou miroite, grâce à sa forme extraordinaire une vérité qu'a affirmée Freud. Selon Derrida, Freud aurait passé la plus grande partie de sa vie à confirmer son sentiment que "le présent en général n'est pas primordial, mais reconstitué, qu'il n'est pas la forme absolue, et pleinement vivante qui constitue l'expérience, qu'il n'y a aucune pureté du présent vivant . . ."⁶ En gros, le livre de Beckett prétend fournir ainsi en soi la réponse idéale à notre question du début, "Comment est-c'?" en commençant et s'achevant par les mêmes termes (com-

mencés), comment c'est. A tout jamais, le "c'" du titre restera voilé et insaisissable parce qu'il se laisse aller en dérive dans le circuit infini des signifiants fantômes, sans origine figée, sans commencement enfin.

STAMOS METZIDAKIS
COLUMBIA UNIVERSITY

NOTES

¹Par "moulin de discipline" nous entendons l'anglais treadmill.

²Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Editions de Minuit, 1963), pp. 132-33.

³Jacques Derrida, De la grammatologie (Paris: Editions de Minuit, 1967), pp. 22-23.

⁴Ibid., p. 43.

⁵Aristotle, "On the Art of Poetry," in Classical Literary Criticism, ed. T.S. Dorsch, (London: Penguin Books, 1965), p. 41.

⁶Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing," YFS, 48, French Freud: (1974), p. 93. Ma traduction.

Les Figures de Construction dans Alcools:
Etude sur la Forme Répétitive chez Apollinaire

S'il paraît surprenant qu'on étudie les figures de construction chez Apollinaire, c'est peut-être à cause du fait qu'une telle étude semble se prêter plus facilement aux vers d'autrefois qu'à ceux d'un poète moderne. En effet, les termes qu'on emploie ici sont empruntés à un ouvrage qui s'occupe du style des premiers romans français en vers, non pas de la poésie moderne.¹ Apollinaire se sert lui aussi, cependant, de cinq figures de construction importantes qui consistent en répétitions et qui sont d'origine ancienne: l'épizeuxis, l'anaphore, l'anadiplosis, l'annomination et le parallélisme. Dans ce travail on examinera ces figures de construction comme elles se présentent dans Alcools, oeuvre moderne, certes, mais basée sur des principes de construction anciens.

Apollinaire emploie souvent l'épizeuxis, "la répétition d'une expression deux ou plusieurs fois de suite" (Biller, p. 31). Les exemples de cette figure de construction sont nombreux dans Alcools. Le poète exprime d'habitude une émotion très forte quand il se sert de l'épizeuxis. Parfois, il exprime l'émotion qui est en réponse à l'amour perdu ou défendu: "Vers toi toi que j'ai tant aimée" et "Repoussez repoussez cet amour défendu."² Quelquefois Apollinaire exprime l'émotion qui le saisit quand il pense au passage du temps: "Oh! l'automne l'automne a fait mourir l'été" ("Automne," p. 84), "Non non ce sont des feuilles mortes" ("Rhénane d'automne," p. 105), "Passons passons puisque tout passe" ("Cors de chasse," p. 135). L'épizeuxis se présente aussi quand le poète fait allusion à un fleuve: "Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se virent" ("Nuit Rhénane," p. 94), "Et sombre sombre fleuve je me rappelle / Les ombres qui passaient n'étaient jamais

jolies" ("Les Fiançailles," p. 115). Les souvenirs sont fréquemment pénibles, et l'épizeuxis souligne ce fait: "Je m'en souviens je m'en souviens encore" ("Le Voyageur," p. 52), "Tous les regards tous les regards de tous les yeux" ("Le Voyageur," p. 53). Quand le poète doit dire adieu, il se sert de l'épizeuxis: "Adieu Adieu" ("Zone," p. 14), "Adieu adieu chantante ronde" ("A la Santé," p. 126). L'épizeuxis dans tous ces cas indique les moments d'émotion forte. D'ordinaire on répète les mots si on est en train d'exprimer les émotions, et le poète n'est pas une exception. Apollinaire écrit la poésie personnelle et émotive, et ces qualités se manifestent dans la répétition.³

Apollinaire se sert aussi de l'anaphore dans Alcools. L'anaphore est "la répétition d'une expression au commencement de deux ou de plusieurs vers ou bien au commencement et à l'intérieur d'un vers" (Biller, p. 18). Apollinaire répète souvent une expression au commencement de deux ou de plusieurs vers. A cause de cette figure, il réussit fréquemment à développer une sorte de "collage verbal" dans lequel il ajoute l'une sur l'autre les images frappantes. Il y a deux bons exemples de l'anaphore dans "Zone." D'abord, Apollinaire écrit huit vers consécutifs qui commencent par "C'est":

C'est le beau lys que tous nous cultivons
C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint
pas le vent
C'est le fils pale et vermeil de la douloureuse
mère
C'est l'arbre toujours touffu de toutes les
prières
C'est la double potence de l'honneur et de
l'éternité
C'est l'étoile à six branches
C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite
le dimanche
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que
les aviateurs

(pp. 8-9)

Plus tard dans le poème, quatre vers consécutifs commencent par "Te voici":

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que
tu trouves belle et qui est laide

(pp. 11-12)

Ces deux exemples démontrent l'emploi de l'anaphore pour "construire" des "scènes" qui comprennent les images nombreuses et variées. En même temps, cette répétition suggère aussi d'autres moments où le poète se laisse aller à ses émotions. Apollinaire, en donnant ces listes d'images qui suivent l'une l'autre à une telle vitesse, est en train d'exprimer ses émotions fortes. Comme on fait quand on parle, Apollinaire répète les mots quand les idées particulières (surtout les souvenirs) l'émeuvent.

De même, Apollinaire exprime ses émotions par l'anaphore quand il répète une expression au commencement et à l'intérieur du même vers. Dans le poème "Marie," il écrit "Un coeur à moi ce coeur changeant" (p. 55). Encore une fois, le poète est pris par l'émotion, qui le pousse à répéter le mot "coeur." Dans le poème "Automne malade," une situation pareille se présente dans le vers "Et que j'aime ô saison que j'aime tes rumeurs" (p. 132). La répétition des mots "que j'aime" dans le même vers souligne le sentiment fort du poète.

En même temps qu'il se sert de l'anaphore pour souligner ses émotions, Apollinaire s'en sert pour unifier quelques poèmes particuliers. Il emploie souvent cette figure de construction pour commencer et aussi pour faire une transition entre les strophes. Un exemple où un poème commence et se termine par

l'anaphore se trouve dans "Nuit Rhénane." Le poème commence par le vers "Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme" et se termine par "Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire" (p. 94). Apollinaire se sert de l'anaphore dans ce cas pour établir l'unité dans son poème. Deux images différentes se présentent dans ces deux vers, mais elles se basent sur l'image particulière de "mon verre." Grâce à l'anaphore, cette image de "mon verre" se rend très frappante et permet au poète d'établir un point d'unité autrement impossible.

Ailleurs, l'anaphore sert à terminer et à commencer deux strophes consécutives. Par exemple, dans "Les Sapins" la deuxième strophe se termine par "Ils se savent prédestinés / A briller plus que des planètes" et la troisième strophe commence par "A briller doucement changés / En étoiles et enneigés" (p. 107). Dans "La Chanson du Mal-Aimé" le poète termine une strophe par "Les sept épées hors du fourreau" (p. 26), et il commence la prochaine par "Sept épées de mélancolie" (p. 27). Dans ces cas, Apollinaire répète un élément particulier pour établir un mouvement unifié d'une strophe à l'autre. Ainsi il réussit à utiliser l'anaphore effectivement comme un élément de transition, donc, d'unification.

Une autre figure de construction qui se présente dans Alcools est l'anadiplosis. Cette figure est "la répétition de la dernière expression d'un vers au commencement du vers suivant qui d'ailleurs, doit faire partie d'une nouvelle période" (Biller, p. 23). Un bon exemple d'anadiplosis se trouve dans le poème "Marie" où le poète écrit: "Un coeur à moi ce coeur changeant / Changeant et puis encore que sais-je // Sais-je où s'en iront tes cheveux" (p. 55). L'anadiplosis se révèle dans la répétition de "sais-je," étant donné que le deuxième vers du passage (qui se termine par "sais-je") est le dernier vers d'une strophe, et que la prochaine strophe (donc, "la nouvelle période") commence par les mêmes mots ("Sais-je"). Au sens moins strict du terme, l'anadiplosis

se présente aussi dans le passage dans la répétition du mot "changeant," mot qui termine le premier vers et commence le deuxième (celui-ci ne faisant pas partie d'une nouvelle période). La répétition dans ces vers aide à souligner les idées que présentent les mots répétés. De plus, elle sert à indiquer les moments d'émotion qui sont pour le poète plus intenses que d'habitude. L'idée du "coeur changeant" pousse le poète à répéter le mot "changeant" tant il en est ému. De même, il répète les mots "sais-je" parce qu'à ce moment, il est en proie à ses émotions. L'anadiplosis sert donc, comme l'anaphore et l'épizeuxis, à accentuer l'aspect émotif de la poésie d'Apollinaire aussi bien que sa qualité verbale.

D'autres exemples de l'anadiplosis (au sens moins strict du terme) se présentent dans les vers où Apollinaire écrit un vers assez court et puis le répète dans le vers suivant.⁴ Par exemple, il écrit dans "Les Fiançailles" que "La lune et la tristesse disparaîtront pendant / Toute la sainte journée / Toute la sainte journée j'ai marché en chantant" (p. 120), et dans "Cortège" il dit, "Un jour / Un jour je m'attendais moi-même" (p. 49). Dans ces exemples, l'anadiplosis sert à indiquer les moments où le poète s'arrête, préoccupé de ses propres pensées, et puis il continue sa "narration" par les mêmes mots avec lesquels il s'est arrêté. De plus l'expression répétée est une situation temporelle ("un jour" et "toute la sainte journée"). Une fois qu'Apollinaire donne ces situations temporelles, il indique par la répétition une sorte de "changement de scène." "Un jour" devient une charnière, le poète écrivant "un jour" en faisant allusion au vers précédent ("Au point qu'il deviendra un jour l'unique lumière"). C'est à ce moment où il rappelle un autre jour, celui où il s'attendait lui-même. La même sorte de progression se produit dans le premier exemple où Apollinaire parle de "toute la sainte journée" de l'avenir (indiquée par le verbe "disparaître" au futur). Cette idée le pousse à penser à une autre

"sainte journée," celle de son passé (indiquée par le verbe "marcher" au passé composé). Apollinaire se sert de l'anadiplosis donc pour indiquer les moments quand il s'arrête pour réfléchir, et puis pour continuer sa pensée dans un autre cadre temporel (soit d'un souvenir, soit d'un rêve). De cette manière l'anadiplosis n'est pas seulement un élément qui sert à souligner une idée quelconque. Plutôt, c'est un élément de transition qui aide le poète à donner la progression et l'unité à ses poèmes.

Apollinaire se sert souvent de l'annomination dans Alcools. L'annomination "consiste dans l'emploi de mots différents mais qui sont du même radical" (Biller, p. 36). Le premier exemple de l'annomination dans le recueil se trouve à la première page, dans "Zone." A travers les sept premiers vers du poème, le poète emploie les mots "ancien" et "anciennes," "antiquité" et "antique" (p. 7). L'annomination aide donc à suggérer une des préoccupations centrales du poète: le passage du temps. En effet il y a trois poèmes dans Alcools dans lesquels Apollinaire se sert de l'annomination des mots qui ont le radical "pass-." D'abord "Le Pont Mirabeau" comprend l'annomination passe - passent - passent - passé (pp. 15-16). Dans "Cortège" se présente l'annomination suivante: passaient - passait - passés - Trépassés - passant - passâtes - passé (p. 50). Enfin dans "A la Santé" se trouve l'annomination passent - passe - passera - passent (p. 130). Dans ces exemples, il est évident que le poète emploie l'annomination pour souligner le thème du passage du temps. En outre, il s'en sert pour établir une atmosphère particulière. La répétition fréquente de "pass-" suggère le paradoxe d'un changement constant, et incorporé dans ce paradoxe est la monotonie. Tout se passe, lentement et constamment, et le poète, dans ces moments où il s'appuie sur le passage du temps, démontre qu'il se sent languissant en face d'une telle monotonie.

L'annomination se présente aussi quand Apollinaire écrit dans le même vers un substantif et un

verbe du même radical. Dans "Zone" par exemple, on voit deux exemples de cette espèce d'annomination dans deux vers consécutifs: "Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur / Les anges voltigent autour du joli voltigeur" (p. 9). Dans "Le Brasier" le poète écrit "Puis le soleil revint ensoleiller les places" (p. 92). Dans les exemples tirés de "Zone," Apollinaire accentue la notion de "vol" ("voler" et "voleur" ayant le radical latin "volare," et "voltigent" et "voltigeur" ayant le radical italien "volteggiare," et comprenant le son de "vol"). Le poète se sert donc de l'annomination dans ces vers pour souligner une idée particulière mais en même temps, il montre sa conscience de l'importance de la sonorité du langage et tout ce qu'elle peut suggérer. De même, dans le deuxième exemple, l'idée de la lumière du soleil s'accroît grâce à l'annomination de soleil / ensoleiller. Apollinaire ne présente pas simplement une idée; il insiste sur cette idée au moyen de la répétition.

Le parallélisme se présente très souvent dans Alcools sous plusieurs formes: la répétition d'une assez grande partie d'un vers, d'un vers qui a subi quelques petits changements, d'un ou de plusieurs vers entiers, ou même d'une strophe entière.⁵ Quand Apollinaire se sert d'une répétition d'une grande partie d'un vers, il n'en change souvent que le dernier mot. Dans "Le Voyageur," par exemple, il écrit: "Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés / Deux matelots qui ne s'étaient jamais parlé" (p. 53). Dans "La Blanche Neige," il écrit, "L'un est vêtu en officier / L'un est vêtu en cuisinier" (p. 57), et dans "La Chanson du Mal-Aimé" sont les vers "Avons-nous assez navigué" et "Avons-nous assez divagué" (p. 19). Parfois le poète ne change que le premier mot d'un vers: "Grottes tiriez aux mers la langue" se change à "Oiseaux tiriez aux mers la langue" ("Lul de Faltenin," pp. 76, 77), et "Une femme lui ressemblant" se change à "Les souvenirs lui ressemblant" ("Chanson

du Mal-Aimé," pp. 18, 21). Il y a aussi les vers dans lesquels deux mots changent, l'un vers le commencement du vers, l'autre à la fin:

Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir
refaire ces gens à milliers
De voir leurs pieds paniques un seul de leurs
cheveux
Ou leur langue quand il me plaît de faire le
médecin
Ou leurs enfants quand il me plaît de faire
le prophète

("Cortège," p. 49)

Le poète écrit aussi des vers qui subissent plus de deux changements mais qui partagent toujours quelques éléments identiques. On voit deux exemples de cette sorte dans "Le Larron": "Maigre et magique il eût épargné les démons" (p. 74); et "Maraudeur étranger malheureux malhabile" se change à "Maraudeur étranger malhabile et malade" (p. 69). Il faut remarquer que dans tous ces exemples où il y a seulement quelques petits changements (soit d'un mot soit de plusieurs), il s'agit du monde d'irréalité. Le poète s'occupe des rêves ("Le Voyageur," "La Blanche Neige," "Cortège"), des souvenirs ("La Chanson du Mal-Aimé"), des mythes ("Lul de Faltenin"), et de la magie ("Le Larron"). Au moyen du parallélisme, il réussit souvent à créer une atmosphère spirituelle ou surnaturelle, étant donné que la répétition fait une grande partie de l'évocation des phénomènes surnaturels. ("Maigre et magique," "pâle et magique," et "juste et magique," par exemple, ressemblent beaucoup à une formule incantatoire.) Certes, une répétition d'un seul élément ne fait pas partie nécessairement d'une incantation, mais elle aide quand même à souligner la notion comprise dans les vers, et dans les exemples cités ci-dessus, c'est la notion d'irréalité qui se suggère.

Apollinaire se sert parfois de la répétition

des vers entiers, sans les changer. Dans "Le Voyageur," il commence et termine le poème par les mêmes deux vers: "Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant // La vie est variable aussi bien que l'Europe" (pp. 52, 54). Le même vers peut ouvrir deux strophes, comme dans "Rhénane d'Automne": "Ah! que vous êtes bien dans le beau cimetière" (p. 105). Deux vers répétés peuvent indiquer une séparation des strophes, comme dans "le refrain" du poème "Le Pont Mirabeau": "Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure" (pp. 15-16). Même les strophes entières se répètent de temps en temps, comme font les deux strophes suivantes tirées de "La Chanson du Mal-Aimé"; la première se retrouve trois fois au cours du poème, la seconde deux fois.

Voie lactée ô soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses

(pp. 19, 24, 30)

Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclave aux murènes
La romance du mal aimé
Et des chansons pour les sirènes

(pp. 21, 32)

Encore une fois, Apollinaire se sert de la répétition pour relever les idées dans ses poèmes. De plus, il attire l'attention sur la structure de ses poèmes (structure qui ressemble parfois à celle d'une chanson). Les strophes où les vers qui se répètent servent fréquemment à lier les parties diverses d'un poème. De cette manière, Apollinaire donne à sa poésie une unité thématique basée en grande partie sur les figures de construction.

Malgré les aspects positifs du recueil, quel-

ques questions esthétiques se posent autour de la répétition dans Alcools. On doit se demander si Apollinaire ne se laisse pas entraîner trop facilement par ses émotions, s'il ne perd pas le contrôle artistique de temps en temps (dans le cas de l'anaphore, par exemple, quand il commence sept ou huit phrases par la même expression). Est-ce que le poète doit ajouter les éléments répétitifs simplement pour remplir les vers, ou même quelquefois pour "unifier" d'une manière superficielle les strophes? Apollinaire fait-il preuve "de moins d'ambition esthétique, en se donnant trop peu de peine pour varier sa manière d'expression"?⁶ Somme toute, il faut juger si la répétition dans la poésie d'Apollinaire sert à améliorer le recueil ou à l'affaiblir.

En tout cas, l'émotion s'intensifie, les vers se présentent d'une manière très naturelle, et la pensée du poète s'exprime avec grande ferveur, grâce aux figures de construction basées sur la répétition. Comment peut-on s'empêcher de ressentir les émotions fortes ou de se laisser entraîner par la récurrence de quelques mots particulièrement expressifs? On ne saurait s'abstenir d'entrer dans le monde du poète. En effet, la qualité d'expression dans la poésie d'Apollinaire s'approche de celle des troubadours. Alcools, basé sur les formules et se prêtant à la musique, rappelle une belle chanson ancienne, parfois gaie, parfois triste, mais toujours toujours touchante.

CLARICE DOUCETTE
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Gunnar Biller, Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75), Diss. Goteborg 1916 (Goteborg: Elanders Boltryckeri Aktiebolag, 1916). Toutes les définitions des termes rhétoriques dans ce travail sont tirées de cet ouvrage.

²Guillaume Apollinaire, Alcools (n.p.: Editions Gallimard, 1920), pp. 32, 44. Toutes les citations d'Apollinaire sont tirées de cette édition.

³Il faut mentionner une autre espèce d'épizeuxis, "celle où les mots identiques sont séparés par une particule" (Biller, p. 32). L'épizeuxis de cette sorte ne semble pas avoir beaucoup d'intérêt esthétique, mais elle existe chez Apollinaire: "Amenaient un à un les morceaux de moi-même / On m'a batit peu à peu comme on élève une tour" ("Cortège," p. 50), par exemple.

⁴L'anadiplosis dans le sens employé ici est mon adaptation de la définition que donne Biller.

⁵Pour une discussion détaillée des formes du parallélisme, voir Biller, pp. 43-51.

⁶Biller, p. 53. Il fait cette accusation à propos de l'auteur de l'Enéas qui se sert fréquemment des "formules" dans son oeuvre.

APPENDICE

1909

30

La dame avait une robe

En ottoman violine

Et sa tunique brodée d'or

Etait composée de deux panneaux

S'attachant sur l'épaule

Les yeux dansants comme des anges

Elle riait elle riait

Elle avait un visage aux couleurs de France

Les yeux bleus les dents blanches et les lèvres très rouges

Elle avait un visage aux couleurs de France

Elle était décolletée en rond

Et coiffée à la Récamier

Avec de beaux bras nus

N'entendra-t-on jamais sonner minuit

La dame en robe d'ottoman violine

Et en tunique brodée d'or

Décolletée en rond

Promenait ses boucles
Son bandeau d'or
Et traînait ses petits souliers à boucles
Elle était si belle
Que tu n'aurais pas osé l'aimer

J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes
Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux
Le fer était leur sang la flamme leur cerveau
J'aimais j'aimais le peuple habile des machines
Le luxe et la beauté ne sont que son écume
Cette femme était si belle
Qu'elle me faisait peur

l'épizeuxis
l'annomination
le parallélisme:
un vers entier se répète,
les vers se répètent avec
changements
la répétition des mots indi-
viduels

L'insonnia in una notte d'estate

Mi sono messo a giacere
sotto le stelle,
una di quelle
notti che fanno dell'insonnia tetra
un religioso piacere.
Il mio guanciaie è una pietra.

Siede, a due passi, un cane.
Siede immobile e guarda
sempre un punto, lontano.
Sembra quasi che pensi,
che sia degno di un rito,
che nel suo corpo passini i silenzi
dell'infinito.

Di sotto un cielo così turchino,
in una notte così stellata,
Giacobbe sognò la scalata
d'angeli di tra il cielo e il suo guanciaie,
ch'era una pietra.
In stelle innumerevoli il fanciullo
contava la progenie sua a venire;
in quel paese ove fuggiva l'ire
del più forte Esaù,
un impero incrollabile nel fiore
della ricchezza per il figli suoi;
e l'incubo del sogno era il Signore
che lottava con lui.

Umberto Saba

Insomnia on a Summer Night

I stretched out
beneath the stars,
one of those
nights which make of dark insomnia
a religious pleasure.
My pillow is a stone.

There sits, two steps away, a dog.
He sits immobile and looks
always at a point, far away.
It seems almost that he is thinking,
that he is worthy of a rite,
that in his body there pass the silences
of the infinite.

Under a sky so deep blue,
on a night as starlit,
Jacob dreamed the climb
of angels between the sky and his pillow,
which was a stone.
In innumerable stars the boy
counted his offspring to come;
in that country where the fury
of the stronger Esau escaped,
an unshakable empire in the bloom
of riches for its sons;
and the nightmare of the dream was the Lord
who struggled with him.

Translated by Theresa Johnson
University of Kansas

From Aeschylus' Dream to Baudelaire's
Reverie: Orestes Evoked

In his essay, "The Concept of the Collective Unconscious," C. G. Jung states that "while the personal unconscious is made up essentially of contents which have at one time been conscious . . . the contents of the collective unconscious have never been in consciousness and therefore have never been individually acquired."¹ Archetypes, therefore, are not individual, they are universal, and, as such, belong to all men. These residual entities inhabit the modern mind, and are as enduring as myths which are restored to consciousness and preserved through the work of art. Gods, demi-gods, heroes, egregious monarchs, supernatural monsters, human navigators of the underworld or of empyrean regions, at one literary period or another, have all embodied the aspirations and conflicts of the human race. Poets returned to the legends of the ancient world which have always furnished the paradigms for the plight of man in any century. In this century alone, three poets: Gottfried Benn, W. H. Auden, and William Carlos Williams used the figure of the fallen Icarus (no doubt inspired by Brueghel's painting, Landscape with the Fall of Icarus, rather than by the specific section in Ovid's Metamorphosis) to restate the theme of the fall into obscurity and oblivion attending the aspirational soaring into space, where no prudent mortal would venture. The expression "trying one's wings" is perhaps a metaphor for testing one's manly (or superhuman) strength, which this ancient myth passed down to us.

Not the least of the modern artists to arrest the plummeting hero in mid-flight was the poet Charles Baudelaire. His poem called "Les plaintes d'un Icare" appears in an addendum to the third

edition of Les Fleurs du Mal (1862); it contains the most direct reference to the fallen worshipper of beauty, whose lament:

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.²

is a left-over from the Romantic attitude which Baudelaire was already to have abandoned at the time of the first edition of Les Fleurs du Mal (1857). The much-mourned and often portrayed youth, who, in defiance of his father's admonitions had flown too close to the sun, was not to be the chosen emblem of this poet; Baudelaire abandoned his poetic father in a tributary nod, and preferred to fly on, rather than founder in the waters which would not even bear his name. Another figure from Greek mythology, never directly alluded to, but very much present, was to serve as example for Baudelaire's image. Throughout Les Fleurs du Mal, Orestes' name is never mentioned; yet in the final tercets of the poem "L'Idéal", we can decipher Orestes' presence amid the stellar figures of the art and literature of the past:

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme
un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante
au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-
Ange,
Qui dors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux boucles des Titans!
(11. 9-14)

The flowering of a dream of classical Greek drama is analogous to the unfolding of Baudelaire's own con-

sciousness, of his purpose as a poet. The figure of Orestes represents the centralization of Baudelaire's personality, both as artist and man. Whereas Baudelaire might have overtly chosen such figures as Andromaque, Clytemnestra, sphinx-like cats and cat-like sphinxes as correlations of his ego-type, it is in the covert, but immanent manifestations of the figure of Orestes that we find the correspondence between Baudelaire and his Self.

Before determining how an Aeschylean dream expanded itself within Baudelaire's own conscious, we will examine the circumstances of the poet's life which contributed to this dream's appearance within the conscious work of art. Charles Baudelaire was born in Paris in 1821 to François Baudelaire and Caroline Archembaut-Dufaÿs. Attaining the age of majority in 1842, he fell into an inheritance of 75,000 francs left him by his father, who died when Charles was only six years old. Many things occurred between the time of François Baudelaire's death and Charles Baudelaire's majority; his mother married Monsieur Jacques Aupick (later to become Général Aupick), whom Charles would later swear to shoot down during the Paris uprisings of 1848. A year before he reached the age of twenty-one, at the instigation of his step-father, Charles was forcibly embarked on a sea voyage to Calcutta, from which he returned before the destination was reached. Once back in Paris and in possession of his inheritance, Charles established his own quarters on the Ile de la Cité. However, two years later, alarmed by her son's growing independence, and at the signs of incipient bohemianism, Madame Aupick, encouraged by her second husband, divested Baudelaire of this sum through the intercession of the family court. This act of "justice" was to throw the young man back upon the generosity of his parent and step-parent, and thrust him once more into a state of quasi-dependent childhood. However, the loss of legal privileges of manhood acted as a catalyst which was to spur creation and bring

into fruition Les Fleurs du Mal, published in a first edition in 1857.

The work has been assessed as standing midway between the preceding era of Romanticism and the succeeding generations of symbolist writers, who, thirty years later, were to acknowledge Charles Baudelaire as their titular head. Although the word symbole is used only three times in the collection,

. . . le mot "symbole" n'apparaît en tout que trois fois dans Les Fleurs du Mal (une fois comme adjectif, qualifiant le gibet de l'île de Cythère, emblème du sort hideux du poète, et comme substantif, en plus du vers célèbre des "Correspondences" pour désigner le menu cercueil ressemblant à des berceaux des petites vieilles ratatinées à demi-retournées à l'enfance,³

the term correspondence itself has been assigned a variety of meanings, from the vertical transcendence of the spiritual universe to the natural one (as in the mystical context of Swedenborg's philosophy), to the horizontal analogy between different sensorial perceptions. The term could just as well have been derived from Diderot's Lettre sur les aveugles, in which he speaks of an underlying perception which unites all the senses. Nevertheless, the use of the word to denote analogies is a good one. From Aeschylus' dream to Baudelaire's reverie, many levels of interpretation could emerge. Although no final and single meaning could be gleaned from any symbolist poem, the analogy which arises vaguely, but quite frequently from the reading of the poems which we will examine is the one between Baudelaire and Orestes, the awaited, but nevertheless unrecognized saviour of an afflicted city, be it Argos or Paris.

In the Libation Bearers, the second of the Oresteia trilogy, Orestes is alternately referred to as

a dispossessed, disinherited wanderer, an exile, a stranger, a foreigner among his own race. He is frequently spoken of as being a saviour: "Invoke the coming of some man, or more than man."⁴ Thus, like Baudelaire, Orestes, though divinely inspired, is terrestrially disinherited, and appears in order to possess, by an act of God-prompted vengeance, the inheritance which was forcibly (though not illegally) wrested from him.

The big strength of Apollo's oracle will not forsake me. For he charged me to win through
this hazard,
with divination of much, and speech articulate,
the winters of disaster under the warm heart
were I to fail against my father's murderers;
told me to cut them down in their own fashion,
turn
to the bull's fury in the loss of my estates.
He said that else I must myself pay penalty
with my own life, and suffer much sad punishment.
(p.103)

The theme of restoration of a lost patrimony is re-echoed in the following lines:

. . . our man will kindle a flame
and light of liberty, win the domain
and huge treasure again of his fathers.
Forlorn challenger, though blessed by god,
Orestes must come to grips with two,
so wrestle. Yet may he throw them. (p.123)

The decision of the family court, dispossessing Baudelaire of his 75,000 francs, signified the enactment of a mother's curse, a spell under which the poet was to labor during the greater part of his life. The following words exchanged between Orestes and Clytemnestra, though never uttered between nineteenth-

century mother and son, must have been felt in all their inflections when Madame Aupick's concern for her son's erratic ways resolved itself in the negative decision of the court:

--A mother has her curse, child. Are you not
afraid?

--No. You bore me and threw me away, to a
hard life.
(p.125)

After the matricide is accomplished, Orestes envisions the punishment which awaits him and which he senses he must face, possibly at the price of his own sanity:

I would have you know, I see not how this thing
will end.

I am a charioteer whose course is wrenched out-
side

the track, for I am beaten, my rebellious
senses

bolt with me headlong and the fear against my
heart

is ready for the singing and dance of wrath

.

I go, an outcast wanderer from this land, and
leave

behind, in life, in death, the name of what
I did.

(pp.129-30)

In the Eumenides, the voices of the furies, invoking their ancient authority might have re-echoed in Baudelaire's ear:

. . . For we are strong and skilled;
we have authority; we hold
memory of evil; we are stern
nor can men's pleadings bend us.

.

[Privilege] primeval yet is mine, nor am I
without place
though it be underneath the ground
and in no sunlight and in gloom that I must
stand.
(p.148)

Somewhere within himself Baudelaire heard those ancient voices and adopted their form. In a letter to his mother, he said that he would have liked to set the whole human race against himself, seeing in that a pleasure which would console him for everything. Elsewhere, in his journal, he expressed his desire for solitude through his inspiration of universal disgust and horror. In the series of fragments entitled Fusées, Baudelaire scatters lines such as: "self-purification and anti-humanity" (I,659) and "j'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur" (I,668).

The key words in these excerpts stand out in their relationship to the duality, let alone to the multiplicity of inner personages which Baudelaire felt, perceived, divined, and consciously brought out to the surface. Clearly, hysteria can only be experienced by a woman, but just as Orestes and Electra were a pair, ". . . look forth/ and pity them, female with the male strain alike" (p.111), Baudelaire remained, throughout his person and poetic persona, a twin, doubled almost to infinity. Purification became a mode of catharsis in which these multiple selves were purged by deliberate exposure and cultivation. These diverse and seemingly extraneous and conflicting elements were not cast off, but rather annexed, grafted onto the personality, much in the manner of Jung's vision of catharsis as a "vision of completion, the experience of unification, and, in short, transformation."⁵

If the Erinnyes can be envisioned as a group of hysterical womb-driven women, hell-bent on the avenging of matricide, then Baudelaire seized this image

and became, in turn, the redeemer, the self-scourger and his own sister; for, in addition to the images of the stranger speaking in strange accents which we read in "L'Héautontimorouménos":

Ne suis-je pas un faix accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord? (ll. 13-16)

we also have the image of the Gorgon-like Fury:

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang, ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde! (ll. 17-20)

There are two striking puns in the above stanzas. First, the word "Ironie", deliberately capitalized, evokes the sound of "Erinnye", the implacable Fury. The word "mégère", meaning "shrew" in French, derives from Megara, one of the hissing sisters whose glance turned men to stone. Even the multiplicity of sibilants in the words: "C'est", "sang", "poison", "suis", and "sinistre", meaning "of left", suggests the complementary aspects of Baudelaire's personality. Not two-fold, but manifold, he, like his Protean counterpart, adopts a variety of personae in order to elude captivity, or being bound within the confines of restricted space, like Andromaque or, more concretely, like Electra. Despite the poet's recurring images of travelers, these are not yet explorers of the unknown, but landlocked voyageurs who cannot escape. Whereas in idea Baudelaire would seem to resemble the female-ridden Orestes, he was, in fact, more like Electra, bound to his native city, unacquainted with exotic terrain, except for a brief spell in Flanders, which he evokes in his bilious poems. Rarely does the voice of the left hand sing or soar; more often it spits, snarls,

or whines:

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant
très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les cour-
bettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'au-
tres bêtes.
("Spleen," ll. 1-4)

By the time we reach the imaginary dialogue, "L'Etranger," the first selection from Spleen et Idéal, the irony, or duality, subsists as a poetic technique. It is no longer used as the self-mockery of the self-inflicted bite, but is elevated to the level of a smoothly polished probing instrument. Here the hand of the artist is more certain of its aim; the personage who answers to the question:

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique,
dis?
ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?
(I,277)

is, as indicated by "homme énigmatique" no longer the ungainly Albatross prodded by the jeering sailors, nor quite the

. . . Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme,
Se débattant comme un nageur.
("L'Irrémédiable," ll. 5-8)

Rather, he has assumed all the roles and adjusted them to suit his poetic purpose. Although each type of poetic stance may be considered a pose, it is worn with the equanimity of one who knows that he must assume various shapes in order to attain whole-

pursuing mortals. Thus, the "emblème net" and "tableau parfait" of:

Un navire pris dans le pôle,
Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle.

("L'Irrémédiable," ll. 25-28)

which had formerly represented "une fortune irrémédiable," have been transmuted, as if by magic. The word "fortune" is redeemed from the notion of plight; the fortune now envisaged is the destiny of the poet who, an outcast from mankind (or womankind, like Orestes), returns not to his previous Electra-like condition, but plunges onward, not struck down, but aided by Apollo towards unexplored realms, where he will found "a new golden era." The lacerated figure of the exiled and prodigal son becomes transformed into the whole man who has embraced and therefore spiritually transcended his mortal situation in a gesture of "self-achieved submission."⁶

The Self is faintly perceptible in the opening lines of "Le Cygne":

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'Immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile.

(ll. 1-5)

Baudelaire utters these lines more in the manner of a dream-like reminiscence, a transcendental vision on which he performs a magical operation. The "je" is entirely different from the one projected in "Les Plaintes d'un Icare." A distance has been established between the poet and the heroine of antiquity, a distance which allows him to project further

his dreams upon the emblematic swan. The breach of time and space between the author and his material serves as a metaphor for the poet's monumental poetic detachment, and for his own transcendence of the human situation. Also, the figure of the swan, who, imprisoned physically in the shallow waters, may become liberated as the symbol for the poet's feelings. These feelings, purely egocentric and particularized in the poem "Les Plaintes d'un Icare," are now transmuted into a purer, expansive vision which engenders infinite analogies. The landlocked swan now triggers a series of messages which it is the poet's aim to decipher:

Ainsi, dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux souvenir sonne à plein souffle du
cor!
("Le Cygne," ll. 49-50)

This forest is the same spiritual abode of "Les Correspondances":

La Nature est un temple où de vivants
piliers
Laisseront parfois sortir de confuses
paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de
symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
(ll. 1-4)

This is also the forest inhabited by the Cumaean sibyl who, through the incantatory power emanating from the "vivants piliers" of her leaves, spells out an infinite message:

Je pense aux matelots oubliés dans une
île,
Aux captifs, aux vaincus! . . . bien
d'autres encor!
("Le Cygne," ll. 51-52)

Memory has transformed the specific person into the universal situation. "Les matelots oubliés" are not named; thus Baudelaire invites us to form our own associations, to reconstruct a personal universe from the undefined substantives, to create our own harmonies from the notes proffered. Through a series of reveries moving backward in time, Baudelaire has freed the image of the swan from the captivity of specific reference and navigated it toward the clearing which later poets were able to fathom with the aid of his vision. W. B. Yeat's rhetorical question in "Leda and the Swan":

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her
drop?

asked almost three-quarters of a century later, appears to be an affirmative response to the phrase left suspended at the closing of Baudelaire's "Le Cygne." The divine knowledge of the sibyl and the human craft of the mortal Daedalus became wings with which to fly beyond the sun. Toward the heroic end, the poet first discovered and charted the course on which his successors were to embark. This voyage which began with enforced exile of the Orestian hero, pursued by his own shadow, the inner fateful Furies of "la conscience dans le Mal," expanded into a vaster and richer Odyssey of the mind:

To sleep--perchance to dream: ay, there's
the rub,
For in that sleep of death what dreams may
come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause.

For Charles Baudelaire, poetry is that "sleep

of death"--the "uncreated conscience of the race" wherein he may divest himself of the primeval Deities and, by casting off the base matter, transmute it into a work of art. The poet, in exile from his own country, may thus become united with men of all times and all places. Orestes, unconscious artist of the Self that he was, figures, not accidentally, as the initial sound of an unfinished symphony which still resounds in the inner ear.

INGRID STROMINGER
QUEENS COLLEGE

NOTES

¹Carl Jung, The Portable Jung, ed. Joseph Campbell (New York: Viking Press, 1971), p. 60.

²Charles Baudelaire, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, Pléiade, 1975), I, 143. Hereafter the poems shall be cited by line numbers and prose citations by page numbers, the Pléiade edition being the reference in all cases.

³Henri Peyre, Qu'est-ce que c'est que le Symbolisme (Paris: PUF, 1974), p. 36.

⁴Richard Lattimore, trans., Aeschylus I: Oresteia (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1953), p. 97. All citations of the plays are to this edition.

⁵Joseph Campbell, Myths, Dreams and Religion (New York: Dutton, 1970), p. 33.

⁶Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces (Princeton: Princeton U. Press, 1968), p. 16.

Souvenir de lit gris

C'est une maison grise
près d'un parc de banlieue;
une chatte y est assise
d'un lit au beau milieu.

L'homme connaît à peine
cette chatte pensive -
en traversant la Seine
il la croit en dérive.

Au beau milieu du rêve
la maison près du parc
en un vent gris se lève.
Quelle sublime barque!
Le plus-rien sur le lit
lui-même s'abolit!

Stamos Metzidakis
Columbia University

La Bouteille à la mer de Vigny:
Source des images majeures
du Coup de Dés de Mallarmé

Il existe des ressemblances remarquables entre l'image du "grave marin" dans La Bouteille à la mer d'Alfred de Vigny et le Maître évoqué dans Un Coup de Dés de Stéphane Mallarmé. Pourtant, les critiques se sont obstinés à nier le rapport entre ces deux images. Quelques-uns ne semblent même pas s'en rendre compte, d'autres l'accordent un haussement d'épaules en disant qu'il n'a point de signification, puisque la mer se trouve partout chez Mallarmé. Le seul critique qui ait jamais traité la question a vu tomber dans le discrédit sa thèse, à juste titre il faut l'avouer, à cause de ses recherches conduites au petit bonheur. Le but de l'étude actuelle est de savoir si l'analogie apparente entre le Capitaine de Vigny et le Maître de Mallarmé est due à une influence, soit directe soit subconsciente, ou à la pure coïncidence.

La Bouteille à la mer est parue dans la Revue des Deux Mondes en 1854¹ et a été réimprimée en 1864 dans le recueil posthume Les Destinées.² Mallarmé n'a commencé à rédiger les fragments d'Igitur, premières ébauches du Coup de Dés, qu'en 1869.³ De plus, Mallarmé possédait des oeuvres de Vigny "dès avant 1859"⁴--ce devrait être Les Poèmes antiques et modernes.⁵ Nous n'avons aucune preuve que Mallarmé ait lu Les Destinées, ni qu'il soit venu sous ses yeux une copie de la Revue des Deux Mondes où est paru le poème de Vigny quand lui, Mallarmé, n'avait que douze ans. Néanmoins il serait étrange qu'un garçon épris de poésie, et qui a écrit au collègue un recueil de poèmes, Entre Quatre Murs (Porter, p. 537), n'avait jamais lu La Bouteille à la mer.

Austin énumère les influences sur les poèmes de jeunesse de Mallarmé: Lamartine, Musset, Hugo, Chénier, Gautier. Non seulement Vigny est-il absent de la liste, mais Austin constate: "Seul des grands romantiques, Vigny ne semble guère avoir influencé, même passagèrement, le jeune poète" (Austin, p. 73). Porter, en revanche, précise: "Entre Quatre Murs . . . shows traces of Vigny's influence" (p. 537). Et il conclut: ". . . the young Mallarmé responded briefly to Vigny's erotic sensibility; more significantly, he like Vigny already felt God was perverse, absent, or dead. After Entre Quatre Murs, there is no more specific evidence of Vigny's influence" (p. 538).

Jean-Pierre Richard décrit l'impulsion de Vigny de s'élancer en poésie:

. . . c'est briser en somme toute allégeance originelle de densité ou d'horizontalité pour accéder à la pureté bondissante d'une non-matière, voire d'une non-expression. . . . L'idée véritable, celle dont la jouissance nous attend à l'extrême pointe de l'élan laisse en effet bien loin derrière elle tout langage.⁶

Au prochain paragraphe Richard commente: "Telle est la position première de Vigny: position que l'on pourrait par certains côtés qualifier de mallarméenne (proche du moins de celle du jeune Mallarmé)." Plus tard, en décrivant les difficultés qu'a rencontrées Vigny dans son aspiration vers le haut (fatigue et asphyxie), Richard constate: "--et l'on songe ici aux chutes catastrophiques des 'affamés d'azur' mallarméens" (p. 102). A part ces deux références assez vagues, Richard ne fait plus de comparaison entre l'oeuvre de Vigny et celle de Mallarmé, et il ne fait aucune allusion au Coup de Dés.

C'est Albert Thibaudet qui a noté le premier une analogie entre La Bouteille à la mer et Un Coup de Dés, en commentant la typographie bizarre de celui-ci: "Et il est curieux de voir ce calembour typographique de la Bouteille rabelaisienne retrouver un peu de sa figure dans Un Coup de Dés, dont le sujet est en somme celui de la Bouteille à la mer d'Alfred de Vigny."⁷ Il est fort possible que les critiques postérieurs n'aient pas pris au sérieux cette appréciation à cause du rattachement plutôt fantasque qu'a fait Thibaudet entre la Dive Bouteille de Rabelais, la Bouteille de Vigny et les idéogrammes formés par la typographie du poème ultérieur de Mallarmé. Mais Thibaudet rapproche deux fois encore les deux poèmes, d'abord en décrivant le Maître du Coup de Dés comme "pareil au Capitaine de la Bouteille à la mer" puis en évoquant la Bouteille au sujet du Maître mallarméen, dont "la main crispée . . . disparaît" sous les vagues (p. 427). Il est à noter que Thibaudet n'a pas pu se référer aux fragments d'Igitur "qui figurent une première esquisse du thème d'Un Coup de Dés et qui n'ont été publiés qu'en 1925" (p. 428).

Ce qui nous concerne dans Igitur est de noter les éléments du conte qui sont encore tout proches de ceux de la Bouteille à la mer, avant qu'ils aient subi les trente ans de remaniement et de concentration progressive pour aboutir au Coup de Dés.

L'idée du naufrage, et par conséquent celle du décor tout entier, remontent à l'époque des premières ébauches d'Igitur. Dans le conte, le naufrage s'associe à la fiolle, que Mallarmé remplaça précisément par le coup de dés. . . . Dans Igitur, la fiolle avait seule subsisté après le naufrage; nous verrons qu'il en sera de même du coup de dés dans le poème ultérieur" (Davies, p. 84; c'est moi qui souligne).

En 1933 Hayse Cooperman, dans son étude sur l'esthétique de Mallarmé, a consacré cinq pages aux analogies verbales qu'il a décelées entre La Bouteille à la mer et Igitur.⁸ Malheureusement, la thèse semble naître et mourir au même point. Porter, seul parmi les critiques contemporains à faire mention de Cooperman, explique la déchéance de l'oeuvre de celui-ci:

This work has been thoroughly discredited by its superficial methods of investigation, by more recent advances in Mallarmé scholarship, and by the obvious, unseemly haste with which it was composed (Porter, p. 536, n. 1).

Force est de s'accorder avec la condamnation de Porter; Cooperman répète les mêmes tournures heureuses plus d'une fois en autant de pages, et il semble même ne pas avoir lu La Bouteille à la mer jusqu'au bout. Pourtant, il était dans la bonne voie, j'en suis convaincue, et j'essaierai plus tard, par une comparaison soigneuse des textes ultérieurs, de rétablir, en partie du moins, la réputation du malheureux exégète.

R. G. Cohn, l'une des plus grandes autorités sur Mallarmé, rejette les rapports qu'a signalés Thibaudet au sujet des deux poèmes. "I believe this to be mere coincidence, given the host of other requirements which precede" constate-t-il, pas très clairement.⁹ Gardner Davies reconnaît l'analogie, mais la bannit tout de suite:

Tout au plus peut-on signaler une certaine analogie superficielle entre le Coup de Dés et La Bouteille à la mer de Vigny. Il ne faut pas chercher l'originalité de Mallarmé dans le choix des images (Davies, p. 179).

Enfin D. Hampton Morris IV, en traitant les

affinités dont il voit l'existence chez les deux poètes, évoque la ressemblance entre le Maître et le Capitaine. Mais il déprécie la recherche d'influences en prétendant que l'affinité entre les deux poètes soit bien plus subtile.¹⁰

Il serait peut-être plus facile d'admettre l'analogie entre les images si l'on constatait dès l'abord qu'elles ne sont pas employées de la même façon ni pour illustrer un thème pareil. L'action du Coup de Dés ne saurait être un simple remaniement de celle de la Bouteille à la mer.

Le poème de Vigny est typique de son propre style à lui--romantique mais restreint. C'est une allégorie mouvementée de la lutte amère du Poète dans la société, et de la certitude de la reconnaissance éventuelle que le temps lui apportera. Le poème représente l'aboutissement de la pensée de Vigny, poète-philosophe, qui a commencé par la désillusion et l'amertume de Moïse et de Chatterton, qui est passée par le stoïcisme résigné du Mont des Oliviers et de la Mort du Loup pour aboutir à l'optimisme sublime de la Bouteille à la mer et de l'Esprit pur. Selon S. H. Clarke, ces trois étapes de la pensée de Vigny correspondent à des étapes de "religion" chez le poète: de la crainte du Dieu courroucé du Vieux Testament à la croyance à l'Honneur comme valeur suprême et enfin à la croyance optimiste à l'Idéal.¹¹ Dans La Bouteille à la mer, Clarke voit la concentration de toutes les aspirations du poète:

. . .the love for humanity of la Maison du Berger, the resignation in the face of overwhelming odds of la Mort du Loup, and the ability of man to overcome the forces of nature of La Sauvage. The captain, in committing the precious flask to the waves, can smile in satisfaction for he knows that his work cannot perish, though he himself must die (p. 501).

Vigny croit toujours à la solitude du génie, au sort du poète méconnu par ses contemporains.¹² Mais il se fie maintenant au "Dieu des Idées", il se réjouit de l'Oeuvre impérissable.

Plusieurs critiques ont vu dans cet optimisme de Vigny une parenté avec le positivisme d'Auguste Comte. D.O. Evans explique le schisme qui est apparu entre les idées de Saint-Simon et celles de son disciple Comte vers 1825:

Comte felt that Saint-Simon was too pre-occupied with solutions in the "temporal" sphere and too little alive to the urgency of the "spiritual" problem. . . . The evolution of modern society towards Industrialism seemed to him to create a special need for intelligent and disinterested leadership.¹³

A la différence de Saint-Simon, qui envisageait les industriels comme dirigeants de la société, Comte voulait charger les savants et les artistes de cette mission (Evans, pp.289-91). Selon lui, il est essentiel de préserver l'art et la science théorique, car on ne saurait prévoir quelle importance pratique les recherches présentes pourraient avoir dans l'avenir (Evans, p.294). L'optimisme idéaliste de Vigny dans la Bouteille à la mer affirme que l'oeuvre vaut la peine puisque la société pourra en tirer du bon quelque jour. La Bouteille contient à la fois quelque chose de pratique et quelque chose d'idéal: la carte de l'écueil sauvera la vie aux explorateurs futurs, mais la note sur la nouvelle constellation n'a, pour le moment, que la beauté de la science pure pour la recommander.

Il est à noter que l'action du Capitaine ne modifiera pas son sort immédiat, auquel il s'est résigné calmement. Mais sa résignation n'est pas dictée par le désespoir; elle est allégée par la joie d'avoir fait un service à l'humanité:

Il appartient à Vigny, sensible, entre tous les romantiques, à la réaction salutaire sur plus d'un point, du positivisme, de réintégrer dans la morale héroïque le sens des valeurs aristocratiques et le goût de l'intelligence.¹⁴

Il est difficile de savoir que dire du Coup de Dés de Mallarmé. On peut affirmer, de toute façon, qu'il ne s'agit pas dans ce poème d'une croyance à la gloire posthume du poète: ce n'est pas un traité d'encouragement destiné aux poètes abattus. Mais c'est peut-être la seule chose que ce poème ne soit pas, à en croire les exégètes. "They have found the seasons of the year, the hours of the day, all of the sciences, Plato, a little Aristotle, lots of Hegel, and goodness only knows how many brands of metaphysics in the poem."¹⁵

D'abord le poème de Mallarmé représente un dépassement de l'école symboliste; c'est un poème en prose dont la syntaxe est tant brouillée et dont les images sont tant hermétiques, plutôt suggérées que présentées, qu'on a bien du mal à en déceler de quoi il s'agit. Pour illustrer les extrêmes d'extravagance auxquels les exégètes ont tiré l'interprétation du Coup de Dés, il suffit de considérer la déclaration du dessein d'une des plus imaginatives:

...one almost inevitably surmises that in devising the skeletal plot, Mallarmé had in mind the Puranic myth of Brahma, creative phase of the Hindu trinity, in the first moments of the creation of the universe.¹⁶

La thèse est basée sur les faits que Mallarmé était amateur d'étymologie et qu'il comptait parmi ses amis quelques-uns qui faisaient des recherches sur la civilisation des premiers aryens (Anderson, p. 34).

Platon, les critiques l'ont évoqué comme base

d'une des phrases majeures du Coup de Dés: Rien n'aura lieu que le lieu. "Il n'y a pas de message sans réception, au moins virtuellement concevable, du message. . . . Aporie platonicienne si l'on veut, nous ne pouvons connaître qu'en reconnaissant. . . ."17 St. Aubyn l'exprime plus clairement: "Without the presence of human consciousness tragedy cannot take place, nothing can take place but the place. . . because there is no awareness to give it reality" (p. 151).

Pour ce qui concerne Hegel, une simple définition aidera à comprendre la difficulté intellectuelle du Coup de Dés.

For Hegel ideas were reality. Material objects and the events of history were mere reflections of ideas. Moreover, specific ideas were only imperfect pieces of a larger whole, an Absolute Idea.

The one great reality was the Absolute Idea--"the Idea which thinks itself."18

Plusieurs critiques ont constaté qu'il n'y a pas de navire réel dans le Coup de Dés: ". . . le poète recrée le bateau naufragé: l'aile formée par les nuages devient à son tour une voilure, et les profondeurs de la mer y adaptent une coque. . ." (Davies, p. 185).19

Pour en venir à la philosophie plus moderne, St. Aubyn, tout en démentant une intention pareille, donne à Igitur une interprétation existentialiste (p. 140); Davies, à son tour, insiste beaucoup sur la gratuité de l'acte que le Maître est censé faire (p. 101), et sur la nature absurde du choix que lui offre le hasard (p. 129).

"Mallarmé est obsédé de son impuissance à écrire l'Oeuvre dont il a conçu le projet" (Davies, p. 172). Cette Oeuvre, ce Livre ultime qu'il rêvait, ce serait "l'explication orphique de la terre", "l'hymne des relations entre tout" selon des confiances à ses dis-

ciples. Malheureusement, Un Coup de Dés n'accomplit pas le projet sublime, selon certains.

Un Coup de Dés was Mallarmé's boldest poetic experiment and, like James Joyce's Finnegan's Wake, it is something of a magnificent failure. . . . The development is too tenuous, the effort over-extended. . . . Nevertheless, the experiment was one that had to be made and only Mallarmé could and did attempt it (St. Aubyn, pp. 144, 153).

R.G. Cohn tient l'avis contraire. Selon lui, Un Coup de Dés n'est pas un échec, l'opinion de certains critiques là-dessus est due à leur manque de compréhension du poème. Il appuie sur l'idée que le poème n'est pas l'Oeuvre rêvée, mais un fragment, une ébauche, "la première réalisation du grand projet que Mallarmé caressait depuis plus de trente ans. . ."20 Le fait que les fragments d'Igitur, dont le premier date de 1869, sont censés être les ébauches successives du Coup de Dés, et que le Coup de Dés ne serait enfin qu'une première ébauche de l'Oeuvre projetée, tout cela donne à croire à l'impossibilité, sur le plan humain, d'une telle Oeuvre.

L'obsession de Mallarmé, son impuissance à réaliser cette Oeuvre, c'est peut-être cela qui est le vrai sujet du Coup de Dés, car à la fin du poème le poète meurt sans avoir lâché son "coup", coup qui est accompli au ciel par les étoiles d'une constellation. Un Coup de Dés "réduit le monde à la simplicité du Poète devant l'énigme d'une page blanche" (Thibaudet, p. 434). Thibaudet fait contraste entre cette angoisse de stérilité chez Mallarmé et "la foi vigoureuse et vivante des grands romantiques en l'inspiration" (p. 422). Voilà donc encore une différence entre les points de vue des deux poètes dans ces poèmes que nous considérons: le Capitaine de Vigny a fait de beaux travaux et il songe, satis-

fait, à la gloire qui sera la sienne quand le monde aura découvert son oeuvre souverainement belle; tandis que le Maître de Mallarmé, malgré de grands efforts, ne réussit pas à réaliser l'Oeuvre absolue qu'il rêve.

Il va presque sans dire que les formes narratives des deux poèmes sont tout à fait différentes l'une de l'autre. Un Coup de Dés, comme nous avons noté, a une forme révolutionnaire avec sa typographie suggestive, ses vers libres et ses images hermétiques. "Préférant courir le risque de ne pas être compris, plutôt que de gêner la joie du lecteur, 'faite de deviner peu à peu', Mallarmé ne donne pas un détail de plus qu'il ne faut pour suggérer l'image" (Davies, p. 181). La poétique de Mallarmé est fondée sur la condensation, la concentration (Austin, p. 78, n.4). Donc son poème entier ne traite que d'un seul moment décisif:

Le Coup de Dés ne présente aucune exposition initiale: au début du poème, le Héros se trouve déjà aux derniers instants de sa vie. . . Seule la décision qu'il est appelé à prendre le sépare du dénouement" (Davies, p. 182).

Le poème de Vigny, en revanche, est divisé en strophes numérotées. La première est une strophe liminaire qui annonce l'intention du poète d'encourager les jeunes poètes déçus par leur manque de succès. Dans les strophes II à VII, le Capitaine se rend compte de sa situation et fait ses préparatifs. Les strophes VIII à XIII font une parenthèse pour évoquer le jour heureux où l'on a ouvert la bouteille de Champagne, et les souvenirs des marins de leurs familles en France. (Toute cette partie rappelle Oceano Nox de Hugo, qui date de 1836). Les strophes XIV et XV contiennent la crise du drame du naufrage: à la dernière minute, juste avant de mourir, le Capitaine jette la Bouteille à la mer,

et il pense, satisfait, à l'immortalité dont il jouira par la survie de sa pensée. Suivent cinq strophes qui racontent les pérégrinations de la Bouteille en route pour la France. Puis les strophes XXI à XXIII racontent la découverte de la Bouteille (par un homme du peuple) et la célébration nationale qui suit. Les trois dernières strophes résument la Morale optimiste de l'histoire. Il est évident que seules les strophes II à VII et XIV à XV ont du rapport avec le moment du naufrage du poème de Mallarmé. Il sera utile maintenant de comparer les vers qui se rapportent les uns aux autres. A cause de la grande complexité du Coup de Dés, les citations ne seront parfois que des fragments de pensée; de plus, il sera impossible de reproduire la typographie distinctive du poème. Le lecteur doit s'apercevoir de l'image évoquée et non pas essayer de suivre la logique grammaticale qui est invisible sinon nonexistente.²¹

D'abord, le héros de chaque poème est un capitaine au long cours. Vigny appelle le sien "grave marin" (v. 8), "Capitaine" (v. 92) et, en parlant de la nuit avant le naufrage, "jeune Capitaine" (v. 22). Mallarmé appelle son héros "Le Maître" (p. 3), terme qui peut signaler un officier marin. "Le choix de ce mot, que Mallarmé réserve normalement à l'artiste créateur, tend à conférer au héros une valeur symbolique" (Davies, p. 93). Plus tard Mallarmé appelle son héros "le vieillard" et "l'aïeul" (p. 5), le décrit comme "maniaque chenu" et parle de sa "barbe" (p. 4). Pourtant, le Maître n'est pas vieux, non plus que le Capitaine de Vigny, "jeune" le soir précédant le naufrage et "grave" pendant la crise.

En réalité, il ne s'agit pas de temps écoulé, mais d'une abolition du temps. . . . Le poète sait fort bien. . . . que l'état de son héros ne résulte pas d'une mémoire fautive ou sénile: un gouffre sépare l'existence d'autrefois de l'éternité toute proche (Davies,

p. 94; c'est moi qui souligne).

Les mots "chenu" et "barbe" renforcent cette impression temporelle, mais en même temps ils traduisent l'effet de la mer sur la tête du Maître: l'écume salée met une couche de blancheur à ses cheveux; le flot qui se jette sur le Maître lui fait une barbe en coulant sur ses joues ("...des flots un envahit le chef coule en barbe soumise naufrage cela direct de l'homme. . .", Mallarmé, p. 4). Mallarmé continue l'impression d'atemporalité, de sénilité soudaine chez le Maître: "Le Maître hors d'anciens calculs où la manoeuvre avec l'âge oubliée. . .jadis il empoignait la barre. . ." (p. 4; c'est moi qui souligne). Vigny donne une image toute pareille: "Et que par des calculs l'esprit en vain répond. . .Ou'il est sans gouvernail et partant sans ressource. . .(Vigny, v. 11, 13; c'est moi qui souligne toujours).

Pour la description de la tempête et du naufrage, je vais en faire la liste plutôt que de commenter quelque chose qui s'exprime clairement. Pourtant il y aura des lieux où le commentaire sera nécessaire. Pour l'évocation du vent, des vagues, des mâts brisés:

Quand un grave marin voit que le vent
l'emporte,
Et que les mâts brisés pendent tous sur
le pont
(Vigny, v. 8-9)

Il voit les masses d'eau, les toise et les
mesure. . .
Et se sent mort ainsi que son vaisseau rasé
(Vigny, v. 15,18)

l'Abîme blanchi étale furieux sous une inclinaison plane désespérément d'aile la sienne par avance retombée d'un mal à

dresser le vol et courant les jaillissements
coupant au ras les bonds. . . (Mallarmé, p. 3).

La nuit et la mort s'approchent:

La nuit tombe, et le brick court aux rocs
indiens (Vigny, v. 25)

. . .de cette conflagration à ses pieds
(Mallarmé, p. 4)

Il faut se rappeler que Mallarmé ne fait que suggé-
rer ses images; donc pour lui, "conflagration" ren-
drait l'idée du soleil couchant sur la mer agitée
par la tempête (St. Aubyn, p. 147).

L'écueil fatal, caché par la brume:

. . .l'écueil qui va briser sa tête (Vigny, v.
34)

Puis, immobile et froid comme le cap des
brumes (v.43)

Sombre comme ces rocs au front chargé
d'écumes (45)

Prince amer de l'écueil (Mallarmé, p. 7)

Un roc faux manoir tout de suite évaporé en
brumes qui imposa une borne à l'infini (p. 8).

Le naufrage:

. . .son vaisseau que le courant emporte
Tourne en un cercle étroit comme un vol de
milan (Vigny, v.48-49)

. . .dans quelque proche tourbillon. . .vol-
tige autour du gouffre sans le joncher ni
fuir et en berce le vierge indice (Mallarmé,
p. 6)

(Le vaisseau mourant tournoie dans un tourbillon--
either "whirlwind" or "whirlpool"--on ne peut dis-
cerner qu'un mât contre lequel la voile blanche se
bat).

Nous en venons maintenant à la mort du capitaine:

L'eau monte à ses genoux et frappe son épaule;
Il peut lever au ciel l'un de ses deux bras
nus.

Son navire est coulé, sa vie est révoquée:
Il lance la Bouteille à la mer, et salue
Les jours de l'avenir qui pour lui sont venus
(Vigny, v. 94-98)

Un Coup de Dés. . . lancé dans des circon-
stances éternelles du fond d'un naufrage
(Mallarmé, p. 1-2). . . se prépare, s'agite
et mêle au poing qui l'étreindrait comme on
menace un destin et les vents l'unique Nombre
qui ne peut pas être un autre Esprit pour le
jeter dans la tempête. . . [le Maître] hésite
cadavre par le bras écarté du secret qu'il
détient (p. 4)

. . . la main crispée par dessus l'inutile
tête legs en la disparition à quelqu'un
ambigu (p. 5)

C'est moi qui souligne pour fair ressortir le ni-
veau de l'eau: rien ne reste visible que le bras,
puis la main du Maître qui se noie.

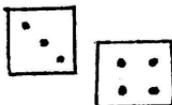
Tous les deux poètes évoquent la mer apaisée
où n'apparaît aucune trace du drame qui vient de
s'achever:

Sur le brick englouti l'eau a pris son niveau.
Au large flot de l'est le flot de l'ouest
succède (Vigny, v. 107-08)

Une cime flétrie par la neutralité identique du gouffre (Mallarmé, p. 9). RIEN de la mémorable crise ou se fut l'événement accompli . . .N'AURA EU LIEU. . .QUE LE LIEU inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide. . .la perte dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout (p. 10).

A ce point il faut considérer aussi l'idéogramme fait par la typographie de la page: s'il est vrai, comme soutiennent certains critiques, que l'idéogramme figure les vagues, il faut qu'on constate à la page 10 un remarquable apaisement de la fureur de la mer--la tempête s'apaise, "Au large flot de l'est le flot de l'ouest succède."

J'ai déjà noté que le Capitaine de Vigny est mort dès la strophe XVI, c'est à dire un peu après le milieu du poème. Il en est de même avec le Maître de Mallarmé qui disparaît après la page 7. A la page 11 apparaît l'image qui sert comme la Bouteille de ce poème: la Constellation, qui représente le Nombre du Coup de Dés idéal, absolu. C'est la Grande Ourse, "Septentrion", constellation à sept étoiles qui correspondent aux points des deux dés jetés-- (voir la couverture du



livre de Cohn)--et aux sept mots de la "morale" de cette Oeuvre--"Toute pensée émet un Coup de Dés" (p. 11). Il est intéressant de noter que l'idéogramme de la page 11 figure la Petite Ourse surmontée de la Grande Ourse. Il est d'autant plus intéressant de se rappeler les choses précieuses dont la Bouteille à la mer est chargée: hormis la carte pratique de l'écueil, il y a aussi une note sur "les constellations des hautes latitudes" (Vigny, v. 41). Le Capitaine meurt satisfait, "Il sourit en songeant. . .Qu'il marque un nouvel astre

et le confie au sort" (v. 99, 102). Ce sort, est-ce la fatalité que le Capitaine a vaincu par son action décisive, ou est-ce le Hasard que rien n'abolira pour Mallarmé? Les mots "obliquité" et "déclivité" qui précèdent la Constellation à la page 11 se réfèrent aux angles du sextant (Davies, p. 161).

Il y a encore une image qui rattache La Bouteille à la mer au Coup de Dés. C'est l'image de la Bouteille roulant, roulant, toujours roulant dans la vaste espace de la mer. Ce mot "roulant" me rappelle la fameuse suite de participes présents qui forment le manche de la Petite Ourse à la page 11: "veillant doutant roulant brillant et méditant". Tous ces participes pourraient se référer à la Bouteille pendant son long voyage. Mais les participes appartiennent au dernier passage du Coup de Dés où, "grâce à l'analogie qu'il [Mallarmé] établit entre les points des dés roulant sur le tapis de jeu et les étoiles apparaissant dans le ciel noir, Mallarmé réussit à accomplir le coup de dés idéal" (Davies, p. 185). L'avant-dernière ligne du poème pourrait se référer aussi à l'accueil accordé au contenu de la Bouteille: "avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre".

Il ne reste qu'un devoir dont il faut m'acquitter: rendre son dû, si peu qu'il soit, à Cooperman, l'exégète d'Igitur, déjà mentionné. Il apparaît dans Igitur une fiole qui est tout à fait absente du Coup de Dés, une fiole qui contient la substance de la Pureté et du Néant. Davies précise que l'acte de boire la goutte qu'elle contient avait pour Mallarmé la même signification que le coup de dés qui le remplacerait, puisque Mallarmé a écrit en marge du texte où le personnage boit le contenu de la fiole: "ou les dés--hasard absorbé" (Davies, p. 62). Cooperman fait des rapprochements très justes, il me semble, entre Igitur et la Bouteille à la mer. "To Stéphane Mallarmé this flask is the symbol of nihility, nirvana, or the result of a vast sum of cognizance" (Cooperman, p.

155). Au sujet du contenu de la fiole, il cite les vers de la Bouteille à la mer qui racontent la découverte de la Bouteille:

Quel est cet élixir noir et mystérieux.

Quel est cet élixir! Pêcheur, c'est la science,
C'est l'éllixir divin que boivent les esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience
(Vigny, v. 147-50)

A part la fiole, Cooperman signale encore un rapport qui n'apparaît pas dans le Coup de Dés mais qui rattache Igitur à la Bouteille à la mer: "Il se croise les bras dans un calme profond" (Cooperman, p. 158).

Enfin, le jugement de Porter (voir la page 3), quoique justifié, est trop sévère. En parlant de la Bouteille à la mer, Cooperman dit qu'il s'agit d'une bouteille vide aperçue par le poète, qui se demande si elle vient d'un vaisseau naufragé. Au prochain paragraphe, il dit que la bouteille n'atterrit jamais (Cooperman, p. 155). De plus, il cite de longues suites de vers pour prouver sa thèse, et dans son souci d'avoir assez de preuves, il y inclut plusieurs vers qui n'ont aucun rapport direct avec le Coup de Dés. Il est évident qu'il n'a même pas fini de lire le poème de Vigny. Pourtant, les constatations qu'il fait sont assez justes dans l'ensemble.

Une recherche d'influences est susceptible, sinon d'éclaircir la pensée complète d'un poète, au moins de montrer les points de départ de ses images ou de son esthétique. Telle a été mon intention dans cette étude, et la grande quantité de rapports que j'ai pu déceler entre La Bouteille à la mer et le Coup de Dés prouvent que le choix d'images qu'a fait Mallarmé ne saurait être dû à la coïncidence; le nombre élevé de mots et d'expressions identiques rend peu probable une influence inconsciente. Le seul portrait du capitaine sur le point d'être

englouti avec son bateau naufragé, qui tient quelque chose dans sa main élevée au-dessus de sa tête et qui lâche ce qu'il tient à la dernière seconde--on pourrait surimposer celui de Vigny à celui de Mallarmé, les contours correspondraient à tous points. Les deux poèmes ont en commun qu'ils sont parmi les dernières oeuvres des poètes et représentent donc l'aboutissement de leur pensée, et qu'ils ont tous deux subi une longue période de gestation.²² La grande différence dans l'emploi des mêmes images ne nie pas forcément certaines analogies verbales qui dépassent, selon nous, la simple coïncidence.

ANITA KAY
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ James Doolittle, Alfred de Vigny, Twayne World Author Series, No. 18 (New York: Twayne Publ. Inc., 1967), p. 96.

² Alfred de Vigny, Les Destinées, commentées par Pierre-Georges Castex (Paris: SEDES, 1964), p. i.

³ Gardner Davies, Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, essai d'exégèse mallarméenne (Paris: José Corti, 1953), p. 52.

⁴ Lloyd James Austin, "Les Années d'apprentissage de Stéphane Mallarmé," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 56, No. 1 (1956), 73, n. 1.

⁵ Laurence M. Porter, "Vigny's Influence on Mallarmé's Early Poetry," Romance Notes, 11 (1970), 537.

⁶Jean-Pierre Richard, "Vertical et horizontal dans l'oeuvre poétique d'Alfred de Vigny," Critique, 26(1970), 99-100.

⁷Albert Thibaudet, La Poésie de Stéphane Mallarmé, 4^e éd.(Paris: Gallimard, 1926), p. 423.

⁸Hayse Cooperman, The Aesthetics of Stéphane Mallarmé(1933; rpt. Ann Arbor: Xerox University Microfilms, 1976), pp. 155-59.

⁹Robert Greer Cohn, Mallarmé's Un Coup de Dés: an exegesis(New Haven: Yale French Studies Publication, 1949), pp. 53-54.

¹⁰D. Hampton Morris, IV, "Vigny and Mallarmé: A Parallel," Romance Notes, 16(1975), 572.

¹¹S.H. Clarke, "A Substitute Religion: The Source of Vigny's Optimism," Studies in Philology, 34(1937), 497-502.

¹²William Morton Dey, "The Pessimism and Optimism of Alfred de Vigny," Studies in Philology, 33(1936), 410.

¹³D.O. Evans, "Alfred de Vigny and Positivism," Romantic Review, 35(1945), 289.

¹⁴P-Henri Simon, "Alfred de Vigny et l'héroïsme de l'intelligence," Revue de Paris, Nov. 1956, p. 100.

¹⁵Frederic Chase St. Aubyn, Stéphane Mallarmé, Twayne World Author Series, No. 52(New York: Twayne Pub. Inc., 1969), p. 145.

¹⁶Richard Anderson, "Hindu Myths in Mallarmé's Un Coup de Dés," Comparative Literature, 19(1967), 29.

¹⁷Jean Hyppolite, "Le Coup de Dés de Stéphane Mallarmé et le message," Les Etudes philosophiques, 13(1958), 465-66.

¹⁸J. Blum, R. Cameron, & T. Barnes, A History: The European World (Boston: Little, Brown, 1966), 512.

¹⁹Sur la Recherche de l'Absolu, voir Davies, pp. 34, 188; Hyppolite, p. 463; Thibaudet, p. 422.

²⁰R.G. Cohn, "A Propos du Coup de Dés," L'Esprit Créateur, 1, No. 3(1961), 125.

²¹Toutes les citations de La Bouteille à la mer renvoient à French Poetry of the Nineteenth Century, éd. E.M. Grant, 2^e éd. (1932, rpt. Toronto: Macmillan, 1962), pp. 122-28. Les citations du Coup de Dés renvoient à la reproduction photocopieée de l'édition NRF (1914) du poème attachée au livre de Cohn.

²²Selon une citation que fait Castex (voir la note 2) Vigny a écrit dans son journal en 1842 le germe de l'idée de La Bouteille à la mer; en 1846 il en a fait un plan en prose (p. 213). Le poème a été publié en 1854. Pour le Coup de Dés, l'étape de gestation était sensiblement plus longue--des premiers fragments d'Igitur en 1869 à la publication du poème en 1897.

Le comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1978-79. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

TOM BOOKER
BARBARA CRAIG
MATTIE CRUMRINE
LEE GERSTENHABER
J. THEODORE JOHNSON, JR.
JAN KOZMA
NORRIS LACY
HANS & ROSEANNE RUNTE
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS:

JEAN-PIERRE BOON
DAVID DINNEEN
BRYANT FREEMAN
MURLE MORDY
RONALD TOBIN
PAT VAN SICKEL
JOHN WILLIAMS

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

