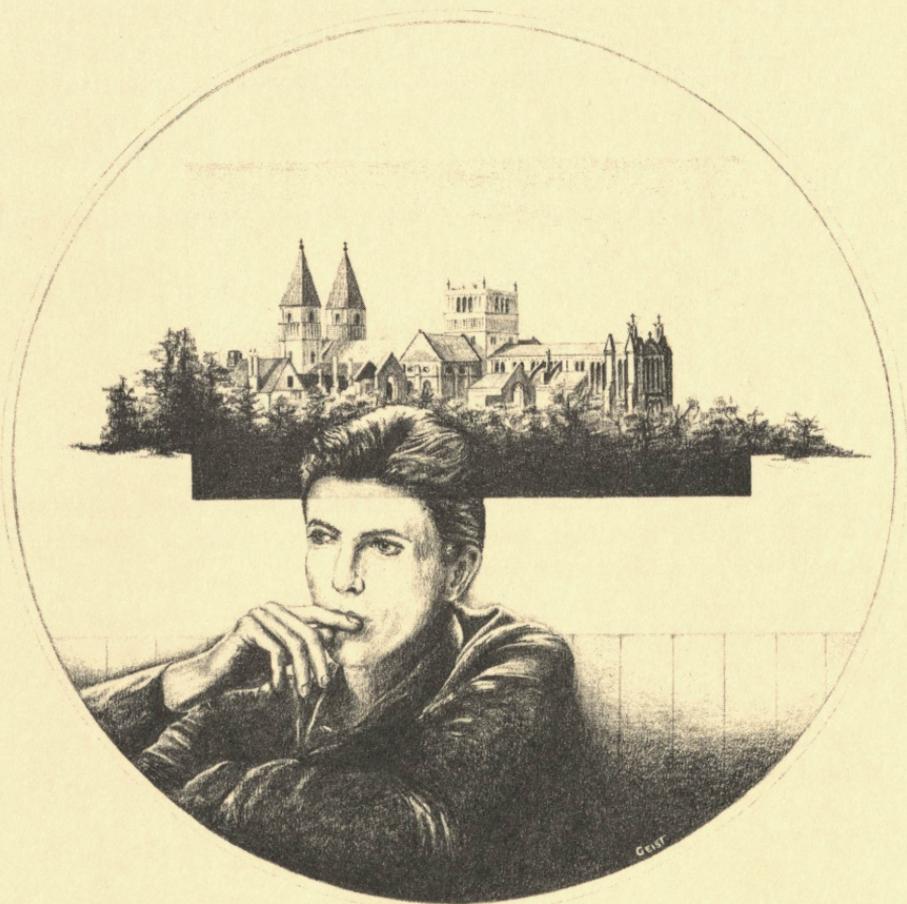


chimeres



Chimères est une revue littéraire publiée deux fois par an par les étudiants gradués du Département de Français et d'Italien de l'Université de Kansas. Nous publions des articles scolaires et des oeuvres littéraires en français ou en italien. 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 and 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 sia in francese che in italiano. Cerchiamo i manoscritti da tutti i laureati in lingue o in lettere.

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

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



AUTOMNE 1977

C H I M E R E S

Vol. 11 no.1

Rédacteur: Paul Homan

Rédacteur adjoint: David Routh

Collaborateurs:

Gisèle Barrau-Freeman

Beverly Berens

Lee Gerstenhaber

Susan Ramsey

Conseillers Universitaires:

Bob Anderson

Tom Booker

Barbara Craig

Jan Kozma

Norris Lacy

Kenneth White

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|-----------------|---------------------|
| Couverture..... | STEPHEN GEIST |
| Page 4..... | STEVE FOLSOM |
| Page 26..... | STEPHANIE RUSSELL |
| Page 40..... | JANE TRIANDAFILLIAS |

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|----|
| DAVID RADAVIDICH: merveilles du matin..... | 5 |
| SUSAN RAMSEY: L'Espace temporel dans <u>L'Emploi</u> <u>du temps</u> | 6 |
| LEE D. GERSTENHABER: Le Héros cartésien chez Beckett..... | 15 |
| DAVID RADAVIDICH: la famille du monde..... | 27 |
| RAY WHELAN: Charlemagne et l'élément gallican dans la <u>Chanson de Roland</u> | 28 |
| ANITA KAY: A la recherche de ce qui est caché dans le pli--Une étude d'"Autre éventail" de Mallarmé..... | 41 |



merveilles du matin

c'est l'aube, la crépuscule
de la vie, quand l'imagination
joue aux esprits, le soleil
dans le jeu, et dansant
avec l'autorité de la joie.

le long de l'horizon, grues
pliantes enquêtent leurs environs,
leurs pattes élancées touchant
les cailloux, reflétées
par le soleil doux en prière.

un peu plus proche chantent
les oiseaux invisibles de la forêt,
les chansons d'origines
mystiques, d'amante imaginée,
pleuvant sur feuilles attentives.

scène bien romantique: moi
qui rêve quand tout est parti
sauf l'esprit qui plonge
dans l'eau, retentit le vent,
et partage les raies éblouissantes

dans les ombres, les créatures
du soleil, toute chose qui
saute avec ardeur,
enivrée de soi, crevant dans
l'éveil brutal du jour.

DAVID RDAVICH
UNIVERSITY OF KANSAS

L'Espace temporel dans
L'Emploi du temps

L'Emploi du temps de Michel Butor est écrit en forme de roman-journal. A cause de certains événements troublants, le personnage principal, Jacques Revel, commence en mai à raconter l'histoire de son stage dans la ville de Bleston en Angleterre dès son arrivée en septembre. Il espère combler la lacune des sept mois et puis diriger ses efforts à déchiffrer les événements actuels. Et pourtant son souci du présent vient interrompre de plus en plus souvent son récit du passé. Ainsi les personnages et les événements du roman reviennent à plusieurs reprises: à un moment ils ont un caractère passé puis ils réapparaissent sous l'influence des événements actuels. Comme le dira un des personnages en décrivant un bon roman:

Ce ne sont plus seulement les personnages et leurs relations qui se transforment sous les yeux du lecteur, mais ce que l'on sait de ces relations et même de leur histoire, l'aspect final, l'aspect fixé... [n'apparaît], qu'après et au travers d'autres aspects, de telle sorte que le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace.¹

Dans L'Emploi de temps cette "architecture" ou "l'espace" des personnages se crée par l'apparition des aspects distincts selon le moment dont parle Revel. L'espace se rattache donc étroitement aux transformations réalisées dans la suite du temps.

Restituer l'espace temporel de L'Emploi du temps nous est impossible. "L'aspect" du journal de Revel n'arrive jamais à être fixé: lui-même s'embrouille de complexités.

Cette distance de sept mois que j'espérais réduire, mais que je n'ai réussi qu'à conserver (et avec quel mal!), tant d'ombres, tant de conséquences, tant d'accidents, tant de fantômes sont venus se mettre en travers, sous une profondeur de sept mois d'eau de moins en moins transparent parce que l'agitation a dérangé la vase . . . Il ne me reste plus dans cet effondrement que ce dérisoire amoncellement de phrases vaines, semblables aux ruines d'un édifice inachevé. (p.319, 369)

On peut tout de même suivre le déroulement de "l'architecture" d'un élément du roman pour mettre en valeur la création de l'espace temporel. Nous choisissons le personnage de James Jenkins car il intervient un jour après l'arrivée de Revel à Bleston; il a une place d'importance dans l'aspect final de L'Emploi du temps; et en tant que l'instrument possible de la vengeance de Bleston, lui-même arrive à un aspect fixé dans un journal qui ne s'achève jamais.

James Jenkins entre dans l'histoire en jouant le rôle de "l'ange gardien à la voix patiente" (p.71) et il garde ce rôle pendant la description du mois d'octobre où le journal reste fidèle à la chronologie des événements. Puisque le lecteur n'y trouve aucun indice des révélations des mois de décembre, de mai, de juillet ou d'août, c'est le James Jenkins "pur" qu'on voit. L'ange gardien amène Revel à sa pension; il lui procure un plan de Bleston; il le guide dans son travail chez Matthews and Sons. Les deux déjeunent souvent ensemble et se revoient tous les jours au travail où le bureau de Jenkins se trouve à côté de celui de Revel. Dans ces premières semaines d'adaptation, Jenkins est le seul

qui parle assez doucement pour que le nouvel arrivé puisse le comprendre. "Il sentait que je me trouvais aux prises avec de multiples difficultés qu'il s'efforçait de se représenter et d'aplanir" (p. 30). Jusqu'au six novembre, l'amitié repose uniquement sur la dépendance circonstancielle de Revel et sur l'intérêt de Jenkins à un voyageur quelconque (Revel est le premier étranger qu'il ait connu). Et pourtant Jenkins se détache de tous les autres par son intérêt sincère pour le bien-être de l'étranger et Revel ne lui prête que des motifs bienveillants lorsqu'il écrit en mai.

Le six novembre, Revel invite Jenkins à l'"Oriental Bamboo" pour le remercier de tous ses services. Bientôt la conversation se porte sur la ville de Bleston et Jenkins révèle qu'il a des attitudes pareilles à celles de Revel: "Il me semble qu'il y a ici quelque chose de particulier, . . . une sorte de peur permanente" (p. 129). Revel ne trouve rien d'étrange dans cette attitude à part la ressemblance extraordinaire à ses propres sentiments. Et alors naît un lien fort entre les deux: la méfiance mutuelle de Bleston. Selon ce qu'il écrit huit jours plus tard, il existait entre eux "de plus en plus d'affinités" (p. 156).

Juste après ce passage, l'attitude de Revel envers son ami se complique énormément. Le douze juin, il continue à décrire le dîner à l'"Oriental Bamboo". Une phrase qui paraît innocente au lecteur -- que Bleston "est célèbre avant tout par son Vitrail du Meurtrier" (p. 131) -- trouble Revel car c'est la première phrase du Meurtre de Bleston, roman que Jenkins prétend ignorer. Quelques semaines avant le dîner, Revel avait découvert ce roman et s'y intéressait légèrement. Le dix-huit mai, il avait fait la connaissance de son auteur, George Burton (nom de plume: J.-C. Hamilton) et lorsqu'il s'est persuadé que Burton a raconté l'histoire d'un vrai meurtre, découvrir le crime lui est devenu peu à peu une

obsession. Un récit fidèle aux événements du six novembre n'aurait trouvé aucun mystère dans la phrase de Jenkins. Mais Revel, sous l'influence de son enquête actuelle (dont le lecteur est prévenu depuis le trois juin), ne peut s'empêcher de lui prêter un "geste de honte avec lequel j'ai eu l'impression qu'il cherchait à effacer ce qu'il venait de laisser échapper" (p. 132). Aussitôt, pourtant, Jenkins redevient l'ange gardien qui explique à Revel la tradition de Guy Fawke's Day.

Un nouvel aspect de James apparaît dans la même entrée de journal lorsque Revel décrit un déjeuner chez les Jenkins (le onze novembre). Il remarque quelques réactions étranges -- celle de Madame Jenkins qui cesse de manger, puis celle de James qui devient particulièrement souriant -- quand il parle de la Nouvelle Cathédrale. Madame Jenkins porte une bague qui renferme une mouche aux ailes diaprées et qui attire aussi l'attention de Revel. Cette fois le lecteur n'est pas averti de ce dont il s'agit et on a l'impression que cette narration ne se rapporte à rien. Et pourtant, le dix-huit juillet on apprend des faits que connaissait Revel dès décembre et qui devaient diriger son récit du onze novembre. Pendant une visite à la cathédrale, Revel s'était intéressé aux mouches sculptées et lorsqu'il déjeune une troisième fois chez les Jenkins (le seize décembre), il observe de nouveau la bague. La découverte inattendue que Madame Jenkins est la fille de l'homme qui a sculpté les statues de la Nouvelle Cathédrale explique l'importance que Revel prête aux réactions du onze novembre.

L'événement qui suit se voit toujours sous l'ombre du "petit-fils du sculpteur." Le vingt-quatre novembre, Revel invite Jenkins à l'"Oriental Pearl" pour lui délier la langue. Sa tactique ne réussit pas; Jenkins ne parle pas de la Nouvelle Cathédrale. Revel lui demande de l'accompagner dans l'église où James se montre connaisseur des statues. Il n'y a

aucun commentaire pour montrer à quel point cette conversation est importante à Revel. On en déduit l'importance par la reconstitution détaillée du dialogue -- procédé jusqu'alors inconnu au journal.

Ce sont les épisodes frappants du passé dont le lecteur ne voit jamais un tableau fidèle à cause de l'intervention du présent. En juin le besoin de transcrire les événements actuels devient si fort que le narrateur retourne de moins en moins à son emploi du temps où il avait projeté de raconter chronologiquement l'histoire. Le James Jenkins des mois de décembre à avril est avalé par celui qui se développe à partir de mai.

La première rupture grave s'inspire le vingt et un juin du silence de James pendant une promenade à Plaisance Gardens. Ce silence trouble Revel à tel point qu'il ne peut s'empêcher d'en parler dans son journal: le dernier samedi de mai (le trente et un), Revel a livré le vrai nom de J.-C. Hamilton et Jenkins est gêné par l'amitié qui s'était formée entre Revel et l'auteur du Meurtre de Bleston. En réfléchissant sur l'embarras de Jenkins, une question précise se forme dans l'esprit du narrateur. Pourquoi Jenkins ressent-il une "curiosité passionnée" (p.202) et pourquoi a-t-il cette "attitude anormale" (p.201) à l'égard de George Burton? Il est toujours question du petit-fils du sculpteur, fait que savait Revel depuis décembre mais que le lecteur ne découvre que le dix-huit juillet.

Jusqu'au treize juillet l'enquête de Revel sur le crime du Meurtre de Bleston et la tension de L'Emploi du temps ne cessent de monter. "J'ai eu raison de me méfier, de craindre . . . quand il [Jenkins] m'a dit qu'il désirait relire ce texte [Le Meurtre de Bleston]" (p.177). En reprenant le récit des événements de décembre, Revel dit, "je voudrais bien savoir ce qu'il me cache encore" (p.195).

L'inquiétude de Revel envers Jenkins devient de la méfiance lorsque le treize juillet il apprend que

George Burton a subi un accident "qui est sans doute un meurtre manqué" (p.241). Revel pense sans cesse à la Morris noire de James car c'était une telle voiture qui avait failli tuer l'auteur le onze juillet. Mais au beau milieu de la méfiance se glisse encore le doux Jenkins. Le dix-sept juillet, Revel parle du seul qui lui ait ouvert la porte pendant les premiers mois de son séjour. Le douze août, il se rappelle un jour en juin où Jenkins l'avait éclairé sur quelques tapisseries. Une phrase souvent répétée souligne l'ambivalence de ses sentiments: "mais comment croire que le doux Jenkins . . .?"

Le trente août, on lui annonce les fiançailles de Jenkins avec Ann, femme aimée par Revel depuis des mois. L'aspect du Jenkins qui l'a privé d'Ann se voit dans les récits de l'annonce officielle (le six septembre), lors de sa pauvre vengeance de se trouver seul avec elle chez les Burton et dans des moments de réflexion et d'introspection. Ce coup final le pousse à compléter la formulation de ses soupçons que seule l'amitié avait empêchée. Le deux septembre, il écrit, "je suis arrivé à me persuader qu'il était coupable d'une tentative de meurtre" (p.377).

Quelques jours plus tard, Jenkins lui avoue qu'après avoir fait un rêve où l'"accident" s'était recréé, lui-même se soupçonnait du crime. Pourtant, il a reconstitué son emploi du temps de ce soir-là et il a découvert qu'il était impossible qu'il se soit trouvé dans la rue de l'accident. Devant la sincérité indiscutable de James, Revel doit modifier ses accusations car elles étaient inexactes au sens littéral. Le seize septembre:

Mais cela ne met James hors de cause que sur le plan légal et littéral, parce que l'aveu qu'il m'a fait, bien loin de réduire à néant mes soupçons à son égard, les confirme dans une large mesure, me montre jusqu'à quel point exactement

ils étaient justifiés, me montre qu'il n'aurait fallu que fort peu de chose, un arrangement de circonstances très légèrement différent pour que James jouât réellement le rôle que je lui ai longtemps attribué. (pp.412-13)

Le dix-sept septembre, Revel poursuit l'exposition de cette attitude:

Dans l'attentat rêvé de Brown Street, l'homme contre lequel il [Jenkins] s'était précipité, s'il avait le visage de George Burton, possédait aussi quelques traits d'Horace; c'étaient tous les deux qu'il voulait atteindre, et moi aussi à travers eux, moi qui en étais pour lui le trait d'union, de même que ce n'était pas seulement de J.-C. Hamilton, mais de moi aussi que tu cherchais à te venger, Bleston, dans l' "accident" réel de Brown Street. (p.417)

A travers la perte d'Ann et l'attentat, James Jenkins devient finalement l'instrument possible d'une ville sorcière qui se venge sur celui qui n'a pas pu en démêler le secret. Pour y arriver, Jenkins a passé par les aspects de: ange gardien, petit-fils du sculpteur, haïsseur de Hamilton-Burton, suspect d'un meurtre manqué, et rival victorieux. Ainsi le personnage de James Jenkins a-t-il gagné de "l'espace" par des transformations à travers le temps. A la page suivante nous résumons le déroulement du personnage de James Jenkins dans un schéma qui oppose les faits qui exercent de l'influence à l'attitude de Revel et aux aspects de Jenkins vus par le lecteur.

LES INFLUENCES

CE QUE RESSENT
REVELL'ASPECT VU PAR LE
LECTEUR

sans
influences

l'affinité

l'ange
gardien l'ami

*le petit-fils
du sculpteur
(découvert le
16 décembre)*

la curiosité

l'ami l'homme
mystérieux

*la livraison de
l'identité de
J.-C. Hamilton
(le 31 mai)*

l'inquiétude

l'ami le hâisseur de
Hamilton-Burton

*l' "accident"
(le 11 juillet)*

la méfiance

l'ami le suspect

les fiançailles

le soupçon

le rival le criminel
victorieux

le rêve
(raconté le 14
septembre)

le soulagement

l'instrument possible
de la vengeance de
Bleston

14

SUSAN RAMSEY
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Michel Butor, L'Emploi du temps (Paris: Union Générale d'Éditions, 1966), pp. 236-37. Toutes les citations du texte renvoient à cette édition.

La nécessité de se reposer sur l'intellect et sur la faculté pénible de raisonner dans l'isolement de l'esprit est l'épreuve éternelle du héros chez Beckett. L'épistémologie du héros beckettien doit beaucoup à la pensée et à l'oeuvre de René Descartes: Méditations, Discours de la Méthode, Traité de l'Homme, et Passions de l'âme. Nous trouvons des idées philosophiques qui, telle que la dualité, lient le héros de Beckett au héros cartésien. Avec l'apparition de Murphy, le héros s'introduit comme le premier des héros cartésiens tourmentés par la pensée du philosophe français. Le désir de Murphy de devenir "âme raisonnable" et d'abandonner la superfluité du corps ("machine de terre") se comprend très bien en termes cartésiens. Le problème insoluble de la disparité entre esprit et corps, qui vient de la première découverte chez Descartes de lui-même comme "âme raisonnable" charme et trouble chaque héros à son tour.¹ Pour celui-ci l'esprit est body-tight et le corps reste isolé de cet "âme raisonnable"; c'est ainsi que chez Descartes sa certitude principale ("Je pense donc je suis") se borne à cette annexe du corps qui siège dans le cerveau. Le corps fonctionne comme machine indépendante que Descartes compare aux mouvements d'une horloge ou d'un moulin. Descartes et le héros cartésien témoignent le fonctionnement du corps sans pouvoir arriver à une explication satisfaisante de l'interaction qui existe entre les deux.²

L'impuissance qui concerne Beckett ne se limite pas au côté physique mais s'intéresse aussi au côté mental ou intellectuel. La faiblesse du corps cesse d'avoir une importance première et les problèmes "récidives" de l'esprit se mettent en évidence. Dans

Murphy, Beckett a inséré toute une section sur le caractère intellectuel du héros: "Amor intellectualis quo Murphy." Comme rationaliste devant un monde plein d'inexplicables, Watt se noie dans l'énumération de chaque possibilité logique implicite dans une situation. Molloy pense continuellement qu'en cessant de penser il cesserait d'exister. Malone et l'Innommable, en créant d'autres personnages fictifs, poussent cette idée même plus loin. Comme Murphy, ils ont appris de Guelincx qu'on n'est libre que par "l'âme raisonnable." La fiction ou l'invention est une expression de ce côté intellectuel et reflète les plus grandes libertés de celui-ci. Le monde du romancier, qui se borne au processus mental d'un homme dans une salle, se base sur le cartésianisme; la trilogie beckettienne montre que peut-être sans le "Je pense donc je suis" de Descartes dans sa salle solitaire, le roman ne se serait-il pas développé. Comme Descartes, un romancier élabore son monde au moyen de la pensée; les héros de la trilogie font voir la nature intérieure de cette lutte intellectuelle avec les idées. Beckett établit la trilogie sur la simplicité du premier précepte de Descartes et adopte comme scénario les pages de la quatrième section du Discours, où nous lisons:

Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître qui lui, et qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est.³

A part l'idée que l'esprit est facile à connaître, cette conclusion paraît être le noyau de la sagesse du héros cartésien. Cet entendement comprend la conviction que "l'âme raisonnable" est un attribut illimité complètement distinct du corps. Cette conviction explique le dédain que possède Molloy de son corps pourri et explique les limbes mentaux dans lesquels est renfermé l'Innommable. Mais en pensant qu'il est incertain s'il existe, le cartésianisme commence à se douter et c'est à ce moment où les histoires que raconte le héros viennent en aide. Ces histoires donnent l'illusion de la liberté et aident le héros à se rendre compte de son existence continuelle.⁴

C'est au moyen de la "quête" dans Molloy que la question de dualité se présente: la dégénérescence du corps et la conscience agrandissante de l'existence de "l'âme raisonnable." Avec Molloy, le corps pourri ou la machine disloquée existe dès le début de son histoire. Molloy ne possède que le dédain acerbe d'un corps condamné à la détérioration.

In appearance Molloy is uncouth. Besides this decay of his legs he is toothless, covered with scabs, long-haired and has a gruby beard. He dresses in the by now traditional manner of the derelict clown: bowler hat pushed firmly down over his brow, long uncomfortable boots, trousers and greatcoat. His appetite is small and in the forest where he has become inseparable from the vegetation he finds the berries in the trees quite sufficient. He denigrates the body however, because he believes it valueless and mocks its functions because it is condemned to decay.⁵

De son lit Molloy retrace la destruction de son corps qui, comme une vraie machine cartésienne, ne fonctionne que par les ordres du cerveau, "my feet . . . never took me to my mother unless they received a definite order to do so."⁶ L'aspect de cette machine tombée en ruine crée un sentiment de dédain physique et, comme effet, lui fait "injurier" les fonctions odorantes. Sa révoluscion cependant est la réaction obverse de son indifférence; il haït parce que sa condition est inéluctable. Ainsi son mépris le plus ardent se réserve pour "the unwitting cause, his mother 'veiled with hair, wrinkles, filth, slobber', and for the sexual act itself in his affair with Edith."⁷

Encore une fois le corps est-il compris comme exclu de "l'âme raisonnable" ou de l'esprit. Leur interaction est sans explication et "l'âme raisonnable" se trouve exclue de ce processus universel de dégénérescence. Molloy décrit son esprit comme "the best part of me," et avec l'arrêt des fonctions physiques, il devient un instrument bien plus accordé. La désagrégation finale de Molloy n'a lieu qu'après l'effort futile de surmonter le problème de la dualité au moyen de la bicylette. En termes cartésiens, le corps est une machine imparfaite; Descartes n'a pu ni analyser le contrôle de "l'âme raisonnable" sur cette machine ni imaginer une machine parfaite qui ne tomberait pas en ruine. Le héros beckettien essaie de résoudre ce problème en essayant de monter la bicylette et de s'y annexer en vain. "Cyclist and machine appear inseparable in a perfected tableau which creates the ideal body. For the machine itself is a masterpiece of technical, functional and geometric ingenuity produced by the intelligence of the rider who sits on it, his mind visibly controlling and directing the matter by which he moves."⁸

Ainsi Molloy, dès le moment où nous le rencontrons, présente le cheminement du côté intellectuel;

le délabrement ayant déjà eu lieu, la vie de Molloy se trouve tournée vers l'espace intérieur de l'esprit, "all that inner space one never sees, the brain and heart and other caverns where thought and feeling dance their sabbath."⁹ Et un peu plus loin nous lisons:

. . . a place with neither plan nor bounds and of which I understand nothing, not even of what it is made, still less into what. . . . It is not the kind of place where you go, but where you find yourself . . . and which you cannot leave at will. . . . I listen and the voice is a world collapsing endlessly, a frozen world, under a faint untroubled sky, enough to see by . . . What possible end to these wastes where true light never was, nor any true foundation, but only these leaning things, forever lapsing and crumbling away, beneath a sky without memory of morning or hope of night. (p.10)

Le caractère de Molloy ne change pas pendant la "quête"; il reste fixe tandis que le caractère de Moran change au cours de sa propre quête. Et c'est au moyen de la comparaison entre les deux caractères des personnages que se présentent la désintégration du corps et la conscience agrandissante de l'esprit.

Moran, tel que nous le rencontrons au début de la deuxième partie de Molloy, présente l'antithèse de Molloy. Tandis que celui-ci vit tourné vers "l'espace intérieur" de l'esprit, Moran paraît être un habitant de "l'espace extérieur" ou de la réalité banale de tous les jours.

Moran, at least at first, shows no

such amoral indifference to things that are supposed to matter. Entirely different from Molloy, he is fussy and self-important, insisting on punctuality, disliking interruption, and is immensely conceited, he prides himself on being a sensible man and on being 'short of sins' in the confessional. He is of course very scrupulous in religion, assiduous in attendance at mass. . . . He has brought up his son in the faith, and raised him with great firmness. . . . Moran is sensitive to dress. At the beginning of Part II, Moran is thus a petty-minded, precise individual, given to a refined and sadistic cruelty to his son.¹⁰

Contraire au caractère de Molloy, celui de Moran change pendant sa "quête". A la fin de celle-ci, la "machine de terre" ou le corps de Moran se trouve dans un état de délabrement. Cet état physique ressemble à celui de Molloy au début de sa propre quête: une jambe raide et avec des béquilles. Les vêtements de Moran à la fin de son voyage se trouvent réduits à un pantalon, un manteau, et des chaussures, ses chaussettes et ses vêtements de dessous étant abandonnés pendant le voyage. Les deux hommes (Molloy et Moran) passent tout un hiver dans une forêt (peut-être bien la même) et terminent leur quête au printemps. Et les deux, à un moment ou à un autre, ont essayé de s'annexer à une bicyclette. Ainsi nous trouvons Moran à la fin exactement dans le même état physique qu'a été Molloy au début. Ce qu'il faut souligner c'est le fait que le caractère de Moran change. Avec le délabrement du corps il y a une prise de conscience de son

"âme raisonnable" et de cette "espace intérieur".

Physically speaking it seemed to me I was becoming rapidly unrecognizable. And when I passed my hands over my face, . . . the face my hands felt was not my face anymore, and the hands my face felt were my hands no longer. And yet the gist of the sensation was the same as in the far-off days when I was well shaven and perfumed and proud of my intellectual's soft white hands. And this belly I did not know remained my belly, my old belly, thanks to I know not what intuition. And to tell the truth I not only knew who I was, but I had a sharper and clearer sense of my identity than ever before, in spite of the deep lesions and the wounds with which it was covered. (p.170)

Moran prend plaisir à errer dans l'espace intérieur de son esprit en notant chaque détail du labyrinthe, "its paths as familiar as those of my garden and yet ever new. . . . Unfathomable mind, now beacon, now sea" (p.106). L'amour de Moran a été complètement dévoué à sa terre, ses arbres et ses fleurs; il avait été terrifié à l'idée de l'angoisse du vagabondage et de la liberté qu'il allait souffrir loin de sa maison en cherchant Molloy. Mais une fois rentré chez lui, il rompt ses derniers liens avec l'humanité.

Malone est libre de méditer sur son passé, de rêver de sa vie déjà vécue ou de raconter des histoires. La chambre où il se trouve ressemble à l'intérieur de sa tête enfermée des plans d'os, et tout ce qu'il décrit paraît être quelque part dans ce "ratiocinating dome." Malone abandonne la dimension dans laquelle les autres ont habité; il fait de temps en temps des commentaires sur "l'espace

extérieur" qui se trouve hors de cette nouvelle dimension. Au fur et à mesure que l'éloignement entre "âme raisonnable" et "machine de terre" se développe (ou la conscience agrandissante de "l'âme" et le délabrement de "la machine" se passent) l'éloignement entre le héros cartésien et l'espace intérieur se réalise.

L'Innommable se voit suspendu dans les limbes inconnus de son propre espace intérieur. Il n'y a même pas le bâton ou le morceau de bois dont s'est servi Malone comme "machine de terre." Il ne lui reste ni nom ni corps. Il n'y a qu'une voix éternelle et tout un univers réduit au processus mental. L'Innommable se présente comme la dernière phase d'une trilogie qui amène le processus cartésien en arrière: on commence avec le "je suis" du corps et on termine avec le "je pense" de l'esprit.

The Cartesian Centaur was a 17th century dream, the fatal dream of being, knowing and moving like a god. In the 20th century he and his machine are gone, only a desperate élan remains: 'I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.'ll

Les héros de Beckett sont des rationalistes. Ils examinent tous les problèmes en termes raisonnés, arrivant souvent au bord de l'irrationalisme pendant leur recherche. Où Descartes a été confiant dans son rationalisme, Beckett est hésitant et souvent écrasé par toutes les "irréconciliabilités" que l'âme raisonnable découvre. Le rationalisme n'a pas encore atteint son but d'élucider ce monde au moyen de la raison, et l'irrationnel continue à faire des intrusions auprès de ce monde formé d'un microcosme mental. Beckett est amené à espérer que si les mots dans le crâne se taisaient, la paix viendrait; avec cette paix viendrait

aussi quelque mesure de la connaissance de Soi.

La philosophie de Descartes est que l'intégral de la réalité intelligible repose sur le processus mental de l'homme solitaire. La charge de l'homme conscient qu'il est conscient crée un "ennui cartésien" qui accable chaque héros chez Beckett à son tour (dont Murphy est le premier). Murphy comprend l'attitude cartésienne, mais il ne peut pas faire le retrait complet de la réalité extérieure qu'il voit comme accessoire nécessaire pour ses convictions. Ce n'est pas jusqu'à l'arrivée de Malone, qui préfère penser au lit comme Descartes, qu'un héros beckettien devient vivant dans l'esprit seul. Le désir d'atteindre cet état, créé par la découverte de l'incongruité entre "âme raisonnable" et "machine de terre", est le niveau le plus recherché de tous les héros beckettien mais en même temps c'est la condition la plus effrayante.

LEE D. GERSTENHABER
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹On va employer interchangeablement les termes suivants: "âme raisonnable" et esprit; "machine de terre" et corps.

²Il y a trois explications philosophiques de l'interaction qui existe entre esprit et corps. Les "Occasionnalistes": toute réciprocité entre l'esprit et le corps est due à l'intervention miraculeuse de la déité. Malebranche: l'interaction de l'esprit et de la matière est inconcevable puisque ce sont des substances différentes; ce qui

semble être une interaction (l'idée et la sensation d'un coup de pied) n'est que la "conjonction fortuite" de deux actions en réalité séparées et déterminées par la volonté de Dieu. Malebranche est allé jusqu'à suggérer que l'action de l'esprit sur lui-même est aussi une coïncidence d'origine divine. Geulincx: celui-ci a la faveur de Murphy et des autres héros. Il propose la doctrine d'un monde mental qui est body-tight, autour duquel le corps exécute une série d'actions que l'esprit non seulement ne comprend pas, mais n'a pas besoin de comprendre. Il considère que l'action de la matière sur l'esprit et de l'esprit sur l'esprit peuvent toutes deux se dispenser d'une intervention miraculeuse. L'esprit observe le corps et ne décrit pas mais rapporte ce qui se passe dans l'autre sphère. Ainsi le héros de Beckett énumère les manifestations physiques des séries d'actions sans rapport entre elles, et qui ne sont l'effet d'aucune volonté connue de l'esprit. Le mouvement est mécanique et les romans contiennent une série de descriptions géométriques précises des mouvements du corps en apparence fluides.

³René Descartes, Discours de la Méthode (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), p.60.

⁴Mais les héros savent bien que de raconter des histoires vaut peu et qu'ils sont condamnés à échouer (ou plutôt les histoires sont condamnées à échouer). Ainsi ils ont du mépris pour cet art créateur et ils nous font faire attention à leur habilité de souligner les imperfections de cet art.

⁵Michael Robinson, The Long Sonata of the Dead (London: Rupert Hart-Davis, 1969), pp.155-56.

⁶Samuel Beckett, Three Novels: "Molloy", "Malone Dies", "The Unnamable" (New York: Grove Press, 1958), p.30.

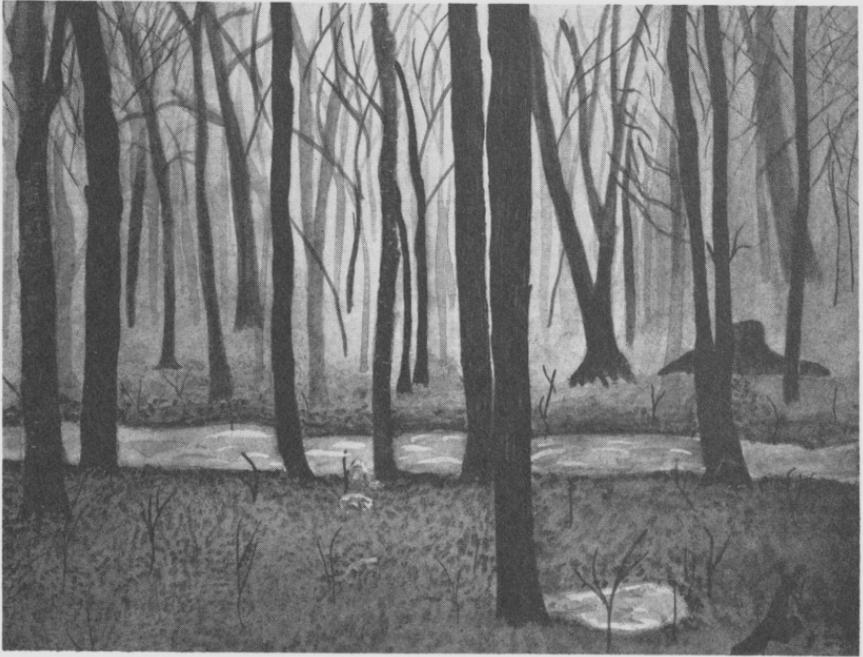
⁷Robinson, p.164.

⁸Ibid., p.165.

⁹Beckett, p.10.

¹⁰John Fletcher, The Novels of Samuel Beckett (London: Chatto & Windus, 1970), pp.127-28.

¹¹Hugh Kenner, "The Cartesian Centaur," Perspective, 11, No.3, (Autumn 1959), pp.139-40.



la famille du monde

je ne sais pas, si ma mère était
plus cruelle que mon père.

le rossignol chante aux voisins invisibles

la surdité est drue, comme la
nuit crev e en forêt

  soeur, que j'avais tant de peine!

mon frère, pourquoi m'as-tu laissé?

toutes les créatures m'abandonnaient aux cirques

je ne suis maintenant qu'un squelette--
p li, tronqué par un amputeur.

DAVID RADAVIDICH
UNIVERSITY OF KANSAS

Charlemagne et l'élément gallican
dans la Chanson de Roland

La Chanson de Roland est sans doute une des meilleures expressions de la renaissance artistique et religieuse du Moyen Age. L'oeuvre d'un auteur extrêmement habile, elle chanta la Foi et la féodalité au commencement du XII^e siècle.¹ De même que les tympan et les vitraux des églises ogivales enseignèrent au peuple la Chrétienté et le code social, de même le Roland fut vraiment un livre d'instruction. On citerait les cathédrales de Paris, Amiens et Chartres, par exemple, que l'on décrit comme des ouvrages traitant des arts et des sciences. Mais la Chanson de Roland, précédant de quelques années les églises gothiques, fut également un des moyens capitaux de l'enseignement. A peine moins encyclopédique que ces beaux édifices, le poème servait aussi de catéchisme à un peuple illettré dans les deux domaines de la religion et de la culture.

Dès le début du Roland, cependant, on décèle un aspect accessoire qui non seulement élève Charlemagne à un très haut niveau mais encore le fait se mesurer d'une manière fort subtile à la papauté. Cela impliquait que les rois de France pourraient devenir les souverains spirituels aussi bien que temporels. Très tôt dans le poème, l'auteur décrit la façon dont Charlemagne montre son indépendance envers l'influence clericale: l'empereur rejette formellement le conseil de l'archevêque Turpin, lui ordonnant de s'asseoir et de ne rien dire.

Il semble que le poète en soit revenu à Charlemagne et l'ait mis au plus haut degré pour renforcer le sentiment nationaliste croissant en France au XII^e siècle. Ce qui nous intéresse, c'est que l'auteur choisit d'employer la chanson de geste pour

apprendre aux auditeurs non seulement la Foi et le système féodal mais encore l'esprit gallican.

I. Le Fond historique

Selon toute évidence, le poème fut composé la génération après que le pape Grégoire VII, en 1077, fit agenouiller l'empereur d'Occident Henri IV à Canossa (voir note 1). Ce fut le résultat d'un conflit entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, entre le pape et le chef du Saint Empire romain. En réalité, le Moyen Age était une longue rivalité entre pape et prince dont Canossa exprime l'exemple par excellence. Antonio de Stefano souligne que, s'il y avait des différences entre les luttes d'influences à l'époque de Henri IV et à celle de Frédéric II, empereur d'Occident qui rivalisa avec la papauté presque deux cents ans plus tard, il ne s'agissait que d'un raffinement:

La lotta tra l'Impero et il Papato, che si trascinava ormai da secoli sempre più inasprendosi, entra con Federico II in una nuova fase, nella quale più che da un concetto religioso, come al tempo di Gregorio VII, o da un concetto giuridico, come al tempo del Barbarossa, essa ci appare dominata da un concetto filosofico.²

Ce fut la pensée philosophique qui domina la papauté au XIII^e siècle, surtout dans la deuxième moitié de ce siècle; Grégoire VII, d'autre part, "traeva i suoi argomenti dalle Sacre Scritture"³ ce que fait également l'auteur de la Chanson de Roland. Bien que les historiens de nos jours ne s'accordent pas les uns avec les autres au sujet de qui était vainqueur à Canossa et de qui y était vaincu, c'est le paraître et non pas l'être qui importe. On voyait l'empereur

d'Occident se rendre en Italie et s'y humilier devant le pape. Les nouvelles d'un tel événement se répandirent d'un bout à l'autre de l'Europe, de sorte que même l'auteur du Roland a pu en entendre parler. Ce qui fait naître encore de l'intérêt, c'est qu'il semble y avoir des raisons de considérer sérieusement une autre hypothèse: l'auteur du poème était clerc.⁴

On peut être frappé que ce soit un clerc qui dise de telles choses du pape, mais T. Atkinson Jenkins cite un moine anonyme de Saint-Gall qui décrit Charlemagne comme "Episcoporum episcopus, religiosissimus Karolus."⁵ Au Moyen Age les frontières nationales jouèrent un très grand rôle; elles influèrent sur les coeurs des hommes, y compris ceux des clercs. Par conséquent, un moine a pu donner à l'empereur le titre qui appartenait de plein droit au pape. L'historien Luchaire, également cité par Jenkins, met en relief le nationalisme et le sentiment anti-papal impliqué chez les religieux:

Les clercs et les moines ne fournissent pas seulement à la monarchie la plus grande partie de ses ressources militaires et fiscales; ils sont aussi les propagateurs zélés de son influence politique. (p.34)

A l'époque où les papes s'efforcèrent de maîtriser l'Europe, les rois à leur tour firent tout leur possible en vue de dominer les évêchés et les abbayes dans leurs royaumes. On remarque deux mouvements: une renaissance religieuse qui pourrait renfermer le pouvoir de la papauté et le nouvel esprit du nationalisme, déjà en plein essor, qui consolidera le pouvoir des princes. En général, c'était une lutte pour gagner l'autorité (la querelle parfois acharnée des investitures, par exemple); de temps à autre, cependant, les papes condamnaient la vie dérégulée d'un prince ou d'un roi. Ainsi en 1199 Innocent III excommunia Philippe Auguste de France et prononça l'interdit sur tout le royaume. C'était à la suite

du divorce de Philippe d'avec Ingeburge de Danemark pour épouser Agnès de Méran.

De plus, il faut faire remarquer que le poète ne fait pas d'erreur en revenant à Charlemagne, car le gallicanisme historique remonte à sa politique religieuse.

II. La Chanson de Roland et l'évidence interne

Au milieu d'un tel conflit était née la Chanson de Roland. Il reste purement conjectural qu'il y ait un rapport entre ces luttes et cette chanson de geste. Bien entendu, on peut la considérer comme une louange soit des héros de France, soit des croisades, soit des croisés. En effet, dès que l'on examine le poème, on remarque tout de suite le ton religieux, à la fois pieux, touchant et admirable; la Chanson de Roland est effectivement un hymne à la gloire de Dieu, de Charlemagne et de Roland.

Néanmoins, bien que l'on voie Charlemagne comme roi et empereur, le poète le montre aussi comme choisi par Dieu pour achever sur la terre le plan divin. On trouve également dans le poème bien des preuves internes qui justifient la conclusion que le Roland est l'expression du sentiment gallican. Il possède bien des caractères d'une oeuvre anti-papale écrite contre ce que l'auteur aurait pu considérer comme des usurpations ultramontaines en France.

Au contraire de Grégoire VII qui déclarait des "guerres saintes" contre des Chrétiens, Charlemagne -- d'après la représentation du poète -- déclarait des guerres qui étaient vraiment saintes: c'est l'empereur qui se battait contre le païen. Roland, sur le point de mourir, en parle quand il dit à Durandal, son épée:

Carles esteit es vals de Moriane,
Quand Deus del cel li mandat par sun a[n]gle
Qu'il te dunast a un cunte cataignie; . . .

Mielz voeill murir qu'entre paiens remaigne.⁶

A. Charlemagne: missionnaire par excellence

C'est une mission divine et Charles est le missionnaire au plus haut degré. Il n'importe pas que l'empereur, tout en conquérant bien des territoires, ait détruit complètement des villes. L'auteur décrit la victoire à "Cordres la citét" (vers 71); en voici la justification:

Li empereres se fait e balz et liez, . . .
Od ses cadables les turs en abatièd. . . .
En la citét nen ad remés paien
Ne seit ocis u devient chrestïen. (vers 96-98
et 101-02)

On remarque comment l'auteur du Roland élève le ton du poème à un très haut niveau, car -- pour Charlemagne et ses chevaliers -- il s'agit non pas d'une acquisition des autres royaumes mais plutôt d'un service au nom de Dieu. Même la discussion au sujet de la réconciliation demandée par Marsile le montre. Roland, qui est contre, invoque la vengeance, une vertu au Moyen Age (vers 201-13). D'autre part, Ganelon insiste pour que les Français croient Marsile quand le roi sarrasin promet de se faire chrétien (vers 223-28). Naimés, ami de Charles et son conseiller le plus sage, met carrément la décision à un niveau moral: refuser la demande de Marsile serait un péché (vers 239-40). Mais en réalité Naimés ne dit que ce que Charlemagne a déjà exprimé:

. . . [Marsile] me sivat ad Ais a mun estage,
Si recevrat la nostre lei plus salve.
Chrestïens ert. (vers 188-90)

Pour faire voir la rectitude de Charles, le poète souligne la méchanceté de l'ennemi. Ainsi Blan-

candrins est sournois et dissimulateur (vers 24-60); Valdabrun, qui s'est emparé de Jérusalem par trahison, est celui qui par la suite a violé le temple et tué le patriarche devant les fonts (vers 1562-63).

B. Charlemagne: messenger de Dieu

L'empereur est plus qu'un missionnaire. Il est représentant et messenger de Dieu. Bédier fait remarquer que Charlemagne, au contraire des autres personnages, même de Roland et de Turpin, prie sans cesse. L'empereur "sollicite du ciel avant, pendant, après les batailles des faveurs particulières" (p. 310). Dès le début du poème on remarque la raison pour laquelle les Français restent longtemps en Espagne: il n'y a ni château ni ville à détruire "fors Sarraguce" (vers 6), ville sous la domination de Marsile

. . . ki Deu nen aimet,
Mahomet sert e Apollin reclimet. (vers 7-8)

Est-ce uniquement la rhétorique? Il semble que non. Ce sont ces vers-ci qui démontrent le rôle de la foi chrétienne au Moyen Age, ce qui donne vraiment le ton directeur à tout le poème. Et l'auteur du Roland le bâtit sur cette Foi de sorte que ce soit Charlemagne, et non pas le pape, qui est l'instrument de Dieu pour la faire répandre.

C. Charlemagne: vrai lien entre Dieu et l'homme

De plus, c'est à Charlemagne que Dieu accorde des visions (laisses 56-57, 185 et 248). Ces visions expriment non seulement le rôle prophétique de l'empereur mais encore qu'il est l' élu de Dieu. C'est Gabriel, un des archanges les plus célèbres, qui est envoyé au nom de Dieu à Daniel (Daniel 8:16 et 9:21), à Zacharie (Luc 1:19) et à la Vierge (Luc 1:26).

Dans le poème ce n'est pas le pape mais Charles qui va de pair avec ce prophète renommé de l'Ancien Testament, mais aussi avec le père de Jean-Baptiste et avec la mère du Christ. En ce qui concerne la Vierge, il n'est pas nécessaire de souligner sa portée énorme au Moyen Age. Ce fut elle qui joua sans doute le rôle le plus important en tant que médiatrice entre le ciel et la terre. L'auteur du Roland porte l'empereur à un rang tellement supérieur que son rôle commence à ressembler à celui de la mère du Christ, ce qui revient à dire que ces visions font de Charlemagne le vrai lien entre Dieu et les Français. Et on remarque la mission à la fin du poème, ce qui sépare sans aucun doute l'empereur du pape; Charles apprend qu'il doit se rendre ailleurs au service de Dieu. C'est lui, et non pas le pape, qui est choisi pour aller aider les gens à Imphe. Gabriel ordonne que Charles se transporte "A la cité que paien asise;/Li chrestien te reclément e crient" (vers 3997-98). Il est clair que l'auteur prend le parti de l'empereur, et non pas celui du pape. Selon la doctrine de l'église, le pape est le vicaire du Christ, le lien vrai et unique entre Dieu et l'homme. Mais les guerres en Europe auxquelles les successeurs de Saint Pierre prirent part contre l'un ou l'autre prince servirent à diviser la Chrétienté au Moyen Age. De plus, il s'agit de la richesse papale et du tribut annuel payé par les rois d'Angleterre (vers 373). On remarque de différents niveaux de signification dans ce que dit Bramimunde à Ganelon en lui donnant les "dous nusches": qu'elles "valent mielz que tut l'aveir de Rume" (vers 637 et 639). Bien que le poète ne soit pas explicite, il se peut qu'il ait mauvaise opinion à l'égard du trésor papal. Son allusion aux impôts papaux peut être considérée comme une critique cachée de la cour papale. Personne ne trouve bon un tel tribut. Les chevaliers de Charles, d'autre part, rendent service à leur empereur comme guerriers; les rois d'Angleterre et leurs chevaliers

ne sont que des assujettis. On peut reconnaître de l'ironie dans le Roland quand le poète parle de ces rois qui s'acquittent de certaines obligations envers Rome non pas par leurs armes mais par ce tribut annuel.

D. Charlemagne: père de son peuple

Si l'empereur est le lien entre Dieu et son peuple, selon le poète, il est également le père de ses sujets. Bien que le pape (du latin papa, qui veut dire père) doive l'être, c'est Charlemagne qui joue effectivement ce rôle dans la Chanson de Roland; c'est lui, et non pas le pape, qui protège le peuple chrétien et la Foi. Certes, il ressemble beaucoup aux patriarches, aux prophètes et aux rois de l'Ancien Testament. On a déjà décelé la ressemblance entre cette partie de la Bible et le Roland: les guerres contre les païens et le rôle de la vengeance chez Dieu et chez les Juifs. Il y en a une autre: ceux qui guidaient le peuple juif étaient plus pères que chefs. On peut le dire d'Abraham et de Moïse, par exemple. C'était Abraham qui menait son peuple d'Ur en Chaldée à une terre étrangère, tout comme Charles a mené pendant sept ans (vers 1-2) les chevaliers français en Espagne, également terre étrangère. Selon l'auteur du Roland, Charlemagne est principalement père des Français de la même façon qu'Abraham est père des Juifs.

Charles ressemble aussi à Moïse: tous les deux sont pères de leurs propres peuples. L'un, en fuyant, ramène les Juifs à la Terre promise; l'autre, victorieux, ramène les Français à la "Terre major" (vers 600, 1667, etc.). Les armées de leurs ennemis sont détruites. Pour Moïse, les Egyptiens se noient dans la mer Rouge (Exode 14:15-31); pour Charlemagne, qui attaque les Sarrasins et remporte la victoire, l'ennemi est vaincu dans "L'ewe de Sebre" (vers 2465-75).

D'ailleurs, on voit le temporel dominer le spirituel, procédé dont la portée est de conséquence. L'auteur du Roland, tout en faisant ressembler Charlemagne aux patriarches, met l'accent sur la suprématie de l'empereur par rapport à celle du pape. On se souvient du rôle d'Abraham, père et chef de son peuple, par rapport à celui de Melchisédec, qui n'est que "sacrificateur de Dieu Très-Haut" (Genèse 14:18-20) qui s'en va aussi vite qu'il entre en scène dans la Genèse. De plus, on se rappelle le rôle de Moïse par rapport à celui de son frère aîné Aaron qui était d'abord prophète (Exode 7:1) et ensuite prêtre (Exode 28:1-4).

Bien que l'on reconnaisse le pouvoir quasi absolu dont jouissent Abraham et Moïse, ceux qui sont des chefs politiques, le poète accorde à Charlemagne non seulement des caractères paternels et royaux, mais encore ceux qui sont sacerdotaux. Certes, la Chanson de Roland est si bien écrite que l'on peut l'entendre ou la lire sans déceler ce que fait l'auteur. Mais c'est à propos de Charlemagne, et non pas de l'archevêque Turpin, qu'il écrit:

De sa main destre l'ad adsols et seignét.

Si·s beneïst Carles de sa main destre.

(vers 340 et 3066)

Le poète fait entrer Charles dans le domaine exclusivement ecclésiastique. Un tel procédé, sans doute le coup le plus ouvert et le plus audacieux, confère à l'empereur ce qui appartient uniquement aux prêtres. Jenkins commente ce rôle de Charlemagne quand il dit que l'empereur ". . . in the mind of the poet, is the priest-king of the Old Testament. . . . He is 'another Moses, 'another David,' the Lord's Anointed ruling by the divinest of rights" (p. 34).

Charlemagne ressemble aussi à Josué, chef du peuple juif à partir de la mort de Moïse. Ce qui importe, c'est que Dieu choisit non pas Aaron, prêtre

et chef religieux, pour qu'il succède à son frère mais plutôt un homme militaire (Josué 1:2), ce qui implique que l'empereur soit également choisi par Dieu. En faveur des prières de Josué, Dieu arrêta le soleil dans sa course pour que l'armée juive ait pu tirer vengeance des Amoriens; en faveur de Charlemagne, Dieu arrête le soleil dans sa course pour que les Français puissent tirer vengeance des Sarrasins:

Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz;
Car le soleilz est remés en estant. (vers 2458-59)

L'empereur ressemble également à David en tant que roi et soldat choisi par Dieu, oint de Dieu et conquérant pour Dieu, ce qui fait agrandir la stature de Charlemagne et fait réduire le rôle que joue le pape.

*

* *

Le poète prend le parti des rois. Pour faire augmenter le pouvoir monarchique, il se sert de la Bible même et, par un tel procédé, cherche à anéantir l'influence temporelle papale en France. Il faut souligner cependant que le poème n'est pas irréligieux. Le Roland n'exprime rien que l'Eglise considèrerait comme répréhensible ou nuisible en matière de dogme et de morale. Au contraire, le poème est débordant d'une piété irréprochablement sincère et d'un sentiment vraiment chrétien apprenant aux auditeurs, il y a bien des siècles, à mener une vie vertueuse. En aucune façon on ne peut prétendre que l'auteur a voulu employer la religion uniquement pour cacher sa propre politique ou pour donner le jour à un instrument de propagande. Si l'on considère la Foi représentée dans le poème comme un camouflage, on en détruit complètement l'esprit; mettre le Roland sur un plan politique est faire disparaître son art.

En fait, il n'y a rien de surprenant d'y trouver

la pensée gallicane, quoique la France soit nommée "la fille aînée de l'Eglise." Même si le poète exprime un tel sentiment, les lecteurs actuels ne doivent pas conclure qu'il rejette la Foi, la papauté ou le pape. On insiste tout autrement sur ce double aspect chez l'auteur: il se méfie du pouvoir temporel du pape mais en même temps il croit avec ferveur en son pouvoir spirituel.

Tout au plus, l'élément gallican n'est qu'un aspect accessoire de ce bijou de la littérature française. Néanmoins, il ajoute quand même une autre dimension au poème. Cette facette en démontre la beauté et aide merveilleusement à approfondir ce chef-d'oeuvre, la Chanson de Roland.

RAY WHELAN
ECOLE SUPERIEURE DE COMMERCE
CLERMONT-FERRAND

NOTES

¹Voir Bédier qui maintient que le poème fut écrit entre 1080 et 1131: Joseph Bédier, La Chanson de Roland (Paris: H. Piazza, 1927), pp. 40-41.

²Antonio de Stefano, La Cultura alla Corte di Federico II Imperatore (Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1950), p. 12:

La lutte entre l'empire et la papauté, qui durait désormais depuis des siècles et s'envenimait toujours de plus en plus, entre avec Frédéric II dans une nouvelle phase où

dorénavant cette lutte nous apparaît davantage dominée par un concept philosophique que par une pensée religieuse, comme à l'époque de Grégoire VII, ou par une notion juridique, comme du temps de Barberousse.

³de Stefano, p.12: ". . . tira ses arguments des Ecritures."

⁴A propos de cette hypothèse voir P. Boissonnade, Du Nouveau sur la "Chanson de Roland"(Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1923), pp. 443-46.

⁵T. Atkinson Jenkins, ed., La Chanson de Roland: Oxford Version (Boston: D.C. Heath & Co., 1924), p.34.

⁶F. Whitehead, ed., La Chanson de Roland (Oxford: Basil Blackwell, 1975). Toutes les citations du Roland renvoient à cette édition.



A la recherche de ce qui est caché dans le pli--
Une étude d' "Autre éventail" de Mallarmé

Des images fondamentales parcourent l'oeuvre de Mallarmé, des poèmes de jeunesse à Un Coup de Dès, des vers les plus légers aux plus mystiques et fermés. "Autre éventail" ne fait pas partie du genre sublime des poésies de Mallarmé, mais le poème contient néanmoins des images vibrantes et importantes à l'esthétique mallarméenne. L'image centrale du poème, c'est l'éventail lui-même avec ses attributs et ses corollaires: l'aile, le vent, le pli et le vol. Au second plan les images de l'or (feu, objets métalliques), de l'horizon (crépuscule, soir) et de la couleur blanche apparaissent pour enrichir les propos du poète. Écrit en 1884,¹ cet "éventail" (car le poème a été, d'origine, écrit sur un éventail, un cadeau destiné à la fille du poète)² montre le côté tendre, intime et badin de Mallarmé. Tout en tâchant d'écrire une Oeuvre qui serait plus grande que sa matière--en route, pour ainsi dire, à Un Coup de Dès--le poète n'a pas hésité à exercer son talent à faire de petits vers de circonstance.

"A cette époque l'éventail était un accessoire très important dans la toilette d'une femme habillée pour le soir", constatent Grubbs et Kneller,³ et il paraît que Mallarmé était comme obsédé de l'éventail. En effet, des illustrations d'Odilon Redon pour l'oeuvre de Mallarmé montrent ça et là d'étranges objets volants qui ont toute l'apparence de têtes féminines soutenues par des ailes déployées sous le menton. En nous représentant une scène de salon de l'époque, nous pouvons comprendre comment la vue de tant de femmes, toutes s'éventant la figure, plusieurs cachant de

l'éventail le bas du visage par coquetterie, aurait dû exciter l'imagination d'un poète. Grubbs et Kneller continuent: "Des vers galants inscrits sur un joli éventail constituaient pour[une femme] un hommage exquis" (p.208). C'est précisément ce dont il s'agit avec les petits "éventails" de salon, ébauchés par Mallarmé sans doute pour faire plaisir aux amies et aux connaissances rencontrées à quelque soirée. Mais les trois plus longs poèmes traitant d'éventails, c'étaient de véritables cadeaux, exécutés soigneusement pour les femmes les plus chères au poète.

L'"éventail" de Madame Mallarmé et celui de Méry Laurent sont des sonnets. Le premier est un sonnet shakespearien en vers de sept syllabes, l'autre est un sonnet régulier en octosyllabes. Par contre, le poème que ces deux autres encadrent n'est pas un sonnet. Il se compose plutôt de cinq quatrains en octosyllabes. L'explication que je me suis faite de cela, quoique simple, fait en partie le charme du poème. Nous avons vu que le poème avait été composé en 1884 et que c'était un cadeau. Geneviève Mallarmé est née en 1864. Sans doute que c'était un cadeau d'anniversaire; les vingt vers du poème correspondent aux vingt ans de la destinataire.

Les vers octosyllabiques traduisent un ton léger dans la tradition de la poésie française, et c'est ici très à propos: le père, "par un subtil mensonge,"⁴ offre un poème galant à sa fille. Le mensonge, c'est que le poète aurait dû être un jeune admirateur de Geneviève. Il y a, comme presque toujours chez Mallarmé, un autre sens du mot "mensonge", qui sera traité dans l'explication du poème. Le poème est en quatrains de rimes croisées. Dans la première et la quatrième strophes, toutes les rimes sont suffisantes; dans la deuxième et la troisième, elles sont toutes riches. Mais dans la dernière strophe il y a une alternance de rimes suffisantes et riches. Cette alternance traduit le balancement irrégulier de l'éventail, et renforce

l'antithèse entre la rêverie et la coquetterie qui se succèdent chez la jeune fille d'une manière imprévisible.

Pour l'explication de texte, puisque chaque strophe fait une phrase complète, je traiterai le poème par strophes. Je discuterai les sonorités à la fin de l'explication.

"O rêveuse, pour que je plonge/Au pur délice sans chemin,/Sache, par un subtil mensonge,/Garder mon aile dans ta main." (vers 1-4) L'éventail parle à la jeune femme qui le prend dans sa main sans y penser: Geneviève est "rêveuse" (v.1) ce soir. L'image de l'éventail personnifié en amant est soutenue dans les vers 1 et 2, avec la première allusion au vertige, à l'étourderie d'être si près de la femme aimée. J'ai déjà noté que le poème en entier est un "subtil mensonge" (v.3), puisqu'il s'agit d'un père qui écrit des vers galants à sa fille. De plus, il y a ici une indication des habitudes coquettes des femmes de l'époque: on se servait de l'éventail même quand on n'avait pas chaud, donc l'usage pratique de l'éventail a cédé aux emplois mensongers des coquettes. Au vers 4 l'éventail parle de "mon aile", image facile à comprendre et d'ailleurs une des plus chéries du poète. Mallarmé aime la légèreté, la palpitation, l'effleurement suggérés par les ailes, et il emploie cette image dès le début de sa vie poétique dans ses poèmes sur la mort de sa soeur. Mais pour revenir au sujet présent, il suffit de noter que ce qui se passe dans cette strophe, c'est que la jeune fille affecte l'emploi de son éventail.

"Une fraîcheur de crépuscule/Te vient à chaque battement/Dont le coup prisonnier recule/L'horizon délicatement." (vers 5-8) Geneviève agite l'éventail maintenant, et cette "fraîcheur de crépuscule" (v.5) répond au "mensonge" inhérent à l'emploi coquette de l'éventail. La fraîcheur qui "vient à chaque battement" rend visible le fait que Geneviève se sert de l'éventail d'une manière langou-

reuse, qui se rapporte à "rêveuse" du premier vers. Au vers 7 le "coup prisonnier" rappelle l'aile gardée dans la main à la première strophe. C'est aussi l'une des juxtapositions préférées de Mallarmé: une aile qui bat, qui vole, mais qui pourtant n'est pas libre. Les vers 7 et 8 traduisent un effet qui se produit dès qu'on fixe des yeux rêveurs sur un éventail en mouvement: tout ce qui l'entoure devient indistinct, et bientôt il semble que l'éventail ne bouge plus et que c'est le fond de la scène qui remue. (C'est le même effet produit quand on regarde fixément l'eau qui coule--on a la sensation que c'est la terre qui coule et l'eau qui reste immobile.) Ce mouvement lent du fond de la scène amène et explique la troisième strophe.

"Vertige! voici que frissonne/L'espace comme un grand baiser/Qui, fou de naître pour personne,/ Ne peut jaillir ni s'apaiser " (vers 9-12). La force centripète de la strophe renforce l'image des nervures rayonnantes de "l'aile"; "jaillir" (v.12) ajoute à cette impression. L'éventail sent le vertige qui s'est produit dans la strophe précédente par son battement hypnotique et par l'attraction vers le centre de tout l'intérêt de la scène. L'amant imaginaire, lui aussi, souffre de l'étourderie de ses émotions. L'espace qui frissonne s'explique par le phénomène de la strophe précédente, où le regard fixé sur l'éventail finit par miner la réalité du milieu. Pour le reste, la strophe se compose d'idées précieuses et galantes, dont le but est de souligner le ton galant du poème, tout en continuant la juxtaposition des éléments opposés: "naître pour personne" (v.11); "Ne peut jaillir ni s'apaiser" (v.12). Il est probable aussi que Mallarmé veut donner une impression de la jeunesse et de l'inexpérience de Geneviève: la coquetterie de la fille est justement comme un baiser sans destination, et qui craint d'être pris aussi fort que de ne pas être goûté. Cohn distingue un calembour au vers 11; il y voit "n'être" ainsi que

"naître" (p. 114). C'est bien possible, mais cela ne change pas beaucoup le sens. Je préfère "naître" parce qu'il donne l'impression de la coquetterie naissante de la fille.

"Sens-tu le paradis farouche/Ainsi qu'un rire enseveli/Se couler du coin de ta bouche/Au fond de l'unanime pli!" (vers 13-16). L'image du baiser de la troisième strophe prépare les images du rire et de la bouche. Le "farouche" du premier vers se renvoie encore à la jeune fille: timide, mais un peu hardie, pas encore soumise aux conventions restrictives de la société. (Sous cette lumière, il sera facile de considérer Geneviève elle aussi comme l'aile prisonnière de la deuxième strophe.) Le "paradis" du vers 13 souligne le "mensonge" de ces vers galants. Dans cette strophe, Geneviève plie l'éventail et le pose au coin de sa bouche, pour dissimuler un rire. Donc le rire est "enseveli" dans "l'unanime pli" de l'éventail. Il me semble que cette strophe éclaire l'attachement particulier de Mallarmé pour l'éventail en tant que symbole. Un éventail fermé peut cacher bien des choses merveilleuses, dans ses plis qui se ressemblent tous les uns aux autres, beaucoup plus qu'on ne le croirait à la seule vue de la minceur de l'éventail fermé. Mais un éventail immobile, déplié au plus grand degré, n'a plus de mystère, tandis qu'un éventail ouvert et qui s'agite lentement jouit de deux biens: il rend une impression de ses peintures plutôt que de les montrer tout droit; et il ressemble, par son mouvement, à une aile, ce qui le rattache aux images poétiques de vols d'oiseaux. La strophe entière met en valeur encore une fois la coquetterie de Geneviève, qui rit en posant l'éventail contre sa joue.

"Le sceptre des rivages roses/Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,/Ce blanc vol fermé que tu poses/Contre le feu d'un bracelet " (vers 17-20). Dans cette dernière strophe la jeune femme cesse de jouer avec l'éventail, mais elle le garde dans sa

main. Elle redevient rêveuse à la vue d'un coucher de soleil magnifique, rose et or; les mains restent, calmées, dans le giron; et l'éventail s'est rapproché à un bracelet qui étincelle dans les rayons du soleil. Au vers 17 les "rivages roses" sont les nuées peintes par le soleil couchant; de même, au vers 18 "les soirs d'or" soulignent l'heure tardive et la nuit tombante. Cohn prétend encore un calembour à la fin du vers 18: "ce l'est" lui suggère "céleste" (p. 115). Il faut avouer que sans cette explication, l'emploi des mots "ce l'est" en cet endroit semble arbitraire et insignifiant. Mais il n'est pas nécessaire que le calembour soit "céleste"; je dirais plutôt que "seul est" rendrait aussi bien le sens. Il est vrai que la virgule n'est pas convenable après "seul est", mais on peut également reprocher à "céleste" d'avoir changé trop la phonétique. Enfin le jeu de mots n'est remarquable que pour le fait important que Mallarmé se donnait beaucoup à la confusion voulue de quelques-unes de ses oeuvres.

Le sceptre-éventail (v.17) porte l'impression galante de la jeune femme qui règne sur les rêves de l'amant. Le mot "stagnants" au commencement du vers 18 se réfère à "rivages" du vers précédent, avec l'effet de souligner que ce ne sont pas de véritables rivages entre lesquels coule l'eau d'un fleuve. J'ai aussi l'impression d'un crépuscule doux, point orageux; les teints des nuages semblent être fixés à jamais. Rien ne bouge dans cette strophe; pour le manque de mouvement, c'est un tableau pareil à celui de la première strophe. Les trois mots "blanc vol fermé" (v.19) comptent parmi les images les plus riches du poème, surtout en influences réciproques. D'abord, les trois mots décrivent l'éventail. "Blanc" représente la pureté, l'innocence; "blanc vol" a un sens de libre essor d'un cygne pur; "vol fermé", antithèse qui rappelle le "coup prisonnier" (v.7), indique encore au lecteur que l'éventail n'est plus en action, que

le vol est atterri. Le dernier vers, néanmoins, affirme qu'il y aura de nouveaux élans de coquetterie, que la nature étincelante et vive de la jeune femme demeure toujours, qu'elle rejaillira après la rêverie. Dans un certain sens le "blanc vol fermé" et le "feu d'un bracelet" résument les traits du caractère de Geneviève, et le rapprochement de ces deux éléments opposés est une manière voulue de faire mieux ressortir le contraste. A la fin du poème la disposition de la jeune femme est tranquille, paisible. Mais le "feu" du bracelet donne une légère promesse du retour de cette humeur charmante de tout à l'heure.

Comme plusieurs des autres poèmes de Mallarmé, notamment "Chevelure" et "Cantique de Saint Jean", "Autre éventail" représente une scène brève et éphémère. La durée temporelle du poème ne monte pas à plus de deux minutes. La jeune femme se trouve près d'une fenêtre qui donne sur un crépuscule magnifique. Elle est rêveuse, paisible; elle prend son éventail d'un air absent, elle commence à s'en servir. Puis il survient à son esprit quelque pensée délicieuse, secrète--une idée d'amour, peut-être. Elle cesse d'agiter l'éventail, elle le plie. La pensée qui l'occupe lui cause un petit rire, qu'elle essaie de dérober derrière l'éventail plié. Enfin la rêverie profonde la reprend, elle pose de nouveau l'éventail; elle n'y pense plus. Les observations du père tendre déploient l'éventail de la scène, pour ainsi dire, y ajoutant non pas des détails mais des impressions de la vivacité qui s'oppose à la rêverie chez Geneviève. "Autre éventail" profite du génie symboliste du poète: le poème porte une signification plus grande, plus étendue que la somme de ses images.

Pour une analyse sonore du poème il faut d'abord noter que les consonnes les plus fréquentes sont les liquides: les l et les r. Il y en a 49 dans le poème, qui contient aussi 42 sons sifflants ou chuintants: des s, š, z, ž. Enfin, il y a 40

sons staccates: des p, t, k. La voyelle la plus fréquente est l'e muet, ce qui n'est pas étonnant dans la poésie, où tout e muet a sa valeur; pourtant, il y en a 38 dans ce poème, un plus grand nombre, il me semble, que le hasard aurait donné. Il y a 21 a dans le poème; 18 i (un son très significatif dans la poétique de Mallarmé pour sa pureté et sa clarté); et 26 sons nasaux. Il y a aussi de petits groupements de sons mineurs que je discuterai dans la suite. Mais plus important que le nombre des divers sons qui se trouvent dans le poème, est leur disposition. Mallarmé était très conscient de la musicalité; une série de sons particuliers rattachés à des images particulières font l'effet de renforcer les images, de les étendre et de les répandre dans l'esprit du lecteur éveillé. En parcourant encore une fois "Autre éventail" je tenterai de mettre en valeur le concours des sons avec le sens des images.

Dans la première strophe ce sont les sons nasaux qui dominent; toutes les rimes sont nasales. Cohn, dans son appendice sonore,⁵ constate que les sons \tilde{a} et \tilde{o} traduisent l'ombre et la profondeur, et il me semble que ces effets vont bien avec le ton rêveur et chuchotant de la strophe, où le silence est brisé seulement par le frôlement léger de l'éventail. Les sons sifflants et chuintants qui abondent dans cette strophe rendent à la fois le son de l'éventail et l'impression d'une mer de rêverie, dont les vagues caressent le sable: "je plonge" (v.1), "délice sans chemin" (v.2). Cette image sera reprise à la fin du poème: "rivages roses" (v.17). Les sons liquides l et r, qui expriment selon Cohn la liquidité, la musicalité et la langueur, soulignent l'impression d'une mer de rêves.

Le nombre de nasaux et de chuintants se réduit par la moitié dans la deuxième strophe, tandis que les liquides et les sons nets et staccates (p, k, t) deviennent plus nombreux. Ce phénomène corres-

pond à un changement de ton entre les deux strophes. La rêverie se retire, l'éventail lui-même devient plus important. L'accent est sur les effets de l'éventail: le battement, la brise, l'horizon. L'accroissement des sons liquides traduit l'éclaircissement de la scène, la lucidité croissante de la musique. Ces sons suggèrent aussi le roucoulement des oiseaux dont les ailes coupent l'horizon. Le grand nombre de k, ainsi que les t et p, rend plus précis le son des vagues qui deviennent plus fortes maintenant: elles claquent contre le rivage. Cohn dit que ces sons signalent des objets vifs et nets, et justement l'éventail est le point focal maintenant, tandis que le fond de la scène récede, flou, éloigné.

Dans la troisième strophe il n'y a que deux nasaux et le nombre de liquides s'abaisse jusqu'au niveau moyen de la première strophe. Mais le nombre de sifflants et chuintants s'augmente par la moitié, ainsi que le nombre de i; et les p, t, k restent au niveau élevé de la strophe précédente. Les deux strophes qui contiennent le plus grand nombre de sons durs et claquants, les strophes II et III, sont justement celles où l'action de l'éventail atteint son apogée. On peut deviner le claquement des baleines de l'éventail, l'agitation des pensées de la jeune femme, le chuchotement de la toile de l'éventail qui fend l'atmosphère tiède et rêveuse du crépuscule. Le grand nombre de i souligne la surexcitation, accentue le vertige du vers 9. Cohn constate que l'i chez Mallarmé traduit ce qui est brillant, luisant, une force centripète; et que le point d'exclamation parfois a la valeur d'un i. Cette interprétation explique, par une allusion fantasque à l'extension des "rayons" de l'éventail jusqu'à l'infini, le vertige des sens de l'amant. Toutes les perspectives de la scène convergent vers le centre, sur la main qui tient le bout de tous ces "rayons". "...voici que frissonne" (v.9) rend très bien le frissonnement de l'espace.

"Jaillir" (v.12) rappelle la lumière rayonnante de la scène.

Les chuintants et les sons claquants se réduisent dans la quatrième strophe tandis que les nasaux s'augmentent encore. Les i restent au niveau élevé de la troisième strophe. La rêverie, le silence (nasaux) reprennent la scène, la jeune femme plie l'éventail. Le grand nombre de i signale que la surexcitation de la strophe précédente persiste après la cessation du mouvement. Pour moi, les i interprètent très bien le rire (v.14) et accentuent les plis fermés de l'éventail (v.16). Il est à noter que la strophe finit par le mot "pli" suivi d'un point d'exclamation. Le poète donne de l'insistance à l'i pour raffermir l'impression de lumière et de rire. De plus, j'ai noté dans cette strophe une alternance brusque des voyelles closes et ouvertes, un phénomène qui n'existe pas ailleurs dans le poème. Si le lecteur veut bien lire la strophe à haute voix, exagérant un peu l'ouverture et le renfermement de la bouche, il s'apercevra du mouvement basculant des voyelles. Cette alternance accomplit deux buts: interpréter l'espace dérobé entre les plis de l'éventail en suivant la montée et la chute de la toile entre les baleines serrées; et traduire la confusion de la personnalité de Geneviève, qui bascule entre la coquetterie et la rêverie. Les deux derniers mots de la strophe résument ce phénomène phonétique. Selon Cohn, le u de Mallarmé a quelques-uns des attributs de l'i: clarté, lucidité; mais avec une intimation de la chute, ce qui vient très à propos ici, dans le rire qui coule au fond.

Dans la dernière strophe du poème les sons les plus considérables sont les liquides et les chuintants. Le nombre de nasaux s'abaisse, et il n'y a qu'un i. La cinquième strophe est donc la plus musicale, caressante, langoureuse du poème. J'ai déjà noté que l'image de l'éventail fermé (v.19) est la plus forte du poème.

Je n'ai pas traité les e muets ni les a, strophe par strophe, bien qu'elles soient les voyelles les plus nombreuses du poème. D'abord, le nombre de e muets et de a reste à peu près constant de strophe en strophe. Puis, ces voyelles font, je crois, un fond sonore pour le poème entier. Cohn dit que les a impliquent la placidité ou la platitude de quelque chose (l'horizon peut-être). Les a font donc un fil rattachant toutes les strophes l'une à l'autre. Les e muets, selon Cohn, sont il neutres, inoffensifs, imminemment oubliables. Mais il me semble que l'importance poétique de tant de e muets, c'est qu'ils ralentissent le pas, et qu'ils mettent en valeur la nature rêveuse et le temps crépusculaire du poème. Le plus grand nombre de e muets (neuf) à la dernière strophe, sert à intensifier l'évocation du coucher de soleil et à ralentir l'allure du poème qui approche sa fin. Il est à noter que les e muets sont les moins nombreux à la troisième strophe qui est, en effet, la strophe la plus active, la plus vite du poème.

"Autre éventail" ressemble à bien des égards à une composition musicale: par la variété des sonorités, par les motifs qui surgissent et qui s'éteignent et par le contrepoint remarquable des images et des sons évocateurs.

Le poème se situe près du centre de l'édition de 1898, avec les deux autres "éventails", celui de Madame Mallarmé et celui de Méry Laurent. Cette série d'éventails interrompt le défilé des poèmes sombres et denses: "Les fenêtres", "Les fleurs", "L'Azur", "Hérodiade", "L'après-midi d'un Faune" et "Prose pour des Esseintes", parmi d'autres du même ton sérieux. Les trois "éventails" conservent la finesse des images et la poésie ciselée des compositions qui les précèdent, tout en servant de transition aux poèmes de tonalité de plus en plus légère qui les suivent: "Feuillets d'album", des sonnets d'amour, "Rondels", jusqu'aux "Chansons bas" et aux trois poèmes intitulés "Petit air". Avec

"Plusieurs sonnets" le ton des poèmes devient plus sombre, les poèmes eux-mêmes plus chargés (si possible) d'images à maintes significations sérieuses. La descente au sérieux, à l'essence parfaite de l'idéal mallarméen, continue à travers les "Hommages et tombeaux", puis s'attarde un moment à la description exquise des premiers des "Autres poèmes et sonnets". Et le recueil finit par deux sonnets qui annoncent Un Coup de Dës: l'un traite d'un naufrage, l'autre d'images mythiques. L'édition de Gallimard (1975) ajoute, en guise d'appendice, des vers de circonstance, très utiles pour la comparaison des petits hommages écrits sur les éventails d'autres femmes; et des poèmes de jeunesse, intéressants pour la genèse des images préférées du poète (l'aile en particulier).

Les poèmes du jeune Mallarmé sont remarquables surtout pour la banalité de leurs images. La mort de sa soeur lui inspirait d'écrire de longs poèmes d'allure sentimentale et religieuse, tels "Sa fosse est creusée", "Sa fosse est fermée" et "Prière d'une mère" (pp. 155-168). Dans ces poèmes il s'agit de beaucoup d'anges, en particulier de leur pureté et de leurs ailes. Le Seigneur a lancé "l'archange à l'aile noire" pour retirer Harriet de la vie. Elle a dû mourir, "Le temps a soufflé dans sa voile", après tout. "La vierge se fait ange...", "au ciel elle prend son essor". Mais elle "laisse une blanche lueur qu'aucune ombre ne voile". Les anges sont des "Cygnes purs des célestes nids"; ils passent au-dessus d'un berceau d'orphelin, "essuyant de l'aile une larme en son oeil". Dans "Une Cantate pour la première communion" (p. 153) Mallarmé insiste beaucoup sur les "Anges à la robe d'azur". Les prières, "sur les ailes de l'Espérance ... s'envolent vers le ciel!" Toujours au sujet de la mort, mais d'un ton tout à fait différent, plus évolué, et qui semble copié de Baudelaire, le jeune poète a écrit "Galanterie macabre" (pp. 171-73). Deux citations en particulier montrent l'imagerie

naissante de Mallarmé ainsi que ce qu'il doit à Baudelaire: "la lésine/Et l'encens rance vont dans ses plis voltigeant," et "Dans mon coeur où l'ennui pend ses drapeaux funèbres. . . ." Il y a du Baudelaire aussi dans "L'Enfant prodigue" (p. 169):

L'Infini; rêve fier qui berce dans sa houle
Les arbres et les coeurs ainsi qu'un sable fin!
--Un Gouffre, hérissé d'après ronces, où roule
Un fétide torrent de fard mêlé de vin!

Puis il survient deux poèmes qui ont l'apparence de faire partie d'un période Louis XV chez le poète, et qui font voir les commencements d'imagerie galante qu'il répandra plus tard dans les vers de circonstance. La fascination de l'éventail est déjà apparente. Dans "A une petite laveuse blonde" (pp. 174-77), le poète rêve à la carrière courtisane qu'aurait pu suivre une paysanne qu'il regarde laver son linge.

Ou, pour qu'on sache que sa plume
A moins de neige que ta main,
D'un éventail baigné d'écume
Agaçant le cygne câlin . . . (str. X)

Boucher jusqu'aux seins t'eût noyée
Dans l'argent du cygne onduleux,
Cachant sous l'aile déployée
Ton ris de pourpre et tes yeux bleus . . .
(str. XVII)

Dans "A un poète immoral" (pp. 178-80), Mallarmé reproche à un ami la légèreté de ses vers:

Watteau, fier de ta comédie
Qui sert aux sots d'épouvantail,
A Terpsichore la dédie
Peinte sur un fol éventail . . . (str. X)

Le poète montre déjà cet esprit chatouillant qui égayera ses petits vers de circonstance, ses adresses plaisantes, jusqu'au poème de cette étude.

Bien sûr, "Autre éventail" a le plus de commun, en inspiration galante et en intention légère, avec les "éventails" des vers de circonstance. Pour ne citer que les images reprises dans "Autre éventail": "Aile quels paradis élire/Toucher de votre pur délire", "Jadis frôlant avec emoi . . ./Aile ancienne, donne-moi/L'horizon dans une bouffée" (p. 115); "Avec cette aile ouverte amène-moi/Quelque éternelle et rieuse bouffée" (p. 116); "Aile du Temps tu te refermes" (p. 117); et

Palpite,
Aile,
 mais n'arrête
Sa voix que pour brillamment
La ramener sur la tête
Et le sein
 en diamant (p. 117).

Je vois dans ce dernier une relation étroite entre l'image de la voix devenue bijouterie par l'influence de l'éventail, et la juxtaposition de l'éventail au bracelet luisant dans le poème d'étude.

D'autres images qui évoquent l'oiseau et la pureté se trouvent dans les vers de circonstance. Parmi les "Dons de mouchoirs" il y a "Acclamez d'un petit bruit d'aile . . ." (p. 127); et parmi les "Oeufs de Pâques", ceux destinés à Méry Laurent portent le souhait que, couvés par elle, "Ils s'envolent paon blanc ou cygne" (p. 131).

Il est à noter que les trois "éventails" du coeur du recueil sont plus proches à l'oeuvre sérieuse de Mallarmé que ne le sont les petits "éventails" frivoles des vers de circonstance, de même que les sujets des trois grands "éventails" (la femme, la fille et la maîtresse) sont justement plus proches au coeur du poète. La riche imagerie de

l'aile, du pli, du vol, etc. est visible un peu partout dans l'oeuvre sérieuse de Mallarmé. La tonalité est souvent plus sombre que dans "Autre éventail", mais l'emploi des images n'est guère mieux mis.

ANITA KAY
THE UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Robert Greer Cohn, Toward the Poems of Mallarmé (Berkeley: University of California Press, 1965), p. 114.

²Cohn, p. 113.

³Henry A. Grubbs and J. W. Kneller, Introduction à la poésie française (Boston: Ginn and Company, 1962), p. 208.

⁴Stéphane Mallarmé, Poésies (Paris: Editions Gallimard, 1975), p. 72, v.3. Toutes citations de la poésie de Mallarmé renvoient à cette édition.

⁵Cohn, p. 279. Dès ce point, les références à Cohn renvoient à cet appendice sonore.



CALL FOR PAPERS

Chimères

A Graduate Journal in French & Italian
Department of French and Italian
University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

C
h
i
m
è
r
e
s

A literary review founded in 1967, Chimères has been published continuously since that year by the graduate students of the Department of French and Italian at the University of Kansas. As a graduate journal, Chimères is devoted to the publication of scholarly articles, as well as original creative work in French and Italian written by graduate students.

Papers may deal with any aspect of French or Italian literature, language, or culture. Poems and short stories written in French or Italian will also be considered for publication. The editors welcome the submission of manuscripts from all graduate students of language or literature.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet. They should be double-spaced and should not exceed 12 pages. Please submit all manuscripts in duplicate, and enclose a stamped, self-addressed envelope if return of the material is desired.

Chimères appears twice during the academic year (Autumn & Spring numbers). The annual subscription rate is \$3.75.

The publishers of Chimères gratefully acknowledge the financial support which the journal receives from the Graduate Student Council and the Student Senate of the University of Kansas.

Please direct all manuscripts, correspondence, and subscriptions to:

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

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 1977-78. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

TOM BOOKER
RAYMONDE BRITT
BARBARA CRAIG
MATTIE CRUMRINE
JOHN ERICKSON
LEE D. GERSTENHABER
J. THEODORE JOHNSON, JR.
JAN KOZMA
NORRIS LACY
HANS & ROSEANNE RUNTE
RONALD TOBIN
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS:

JEAN-PIERRE BOON
CLAIRE DEHON
DAVID DINNEEN
BRYANT FREEMAN
ANITA KAY
MURLE MORDY
SUSAN RAMSEY
ELIZABETH STERLING
PAT VAN SICKEL
JOHN WILLIAMS

Nous tenons à remercier le College of Liberal Arts and Sciences de l'Université de Kansas pour leur appui bienveillant.

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

