

T H E U N I V E R S I T Y

---

# CHIMERES



VOLUME XXII NO. 1 FALL 1995

**A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE**

---

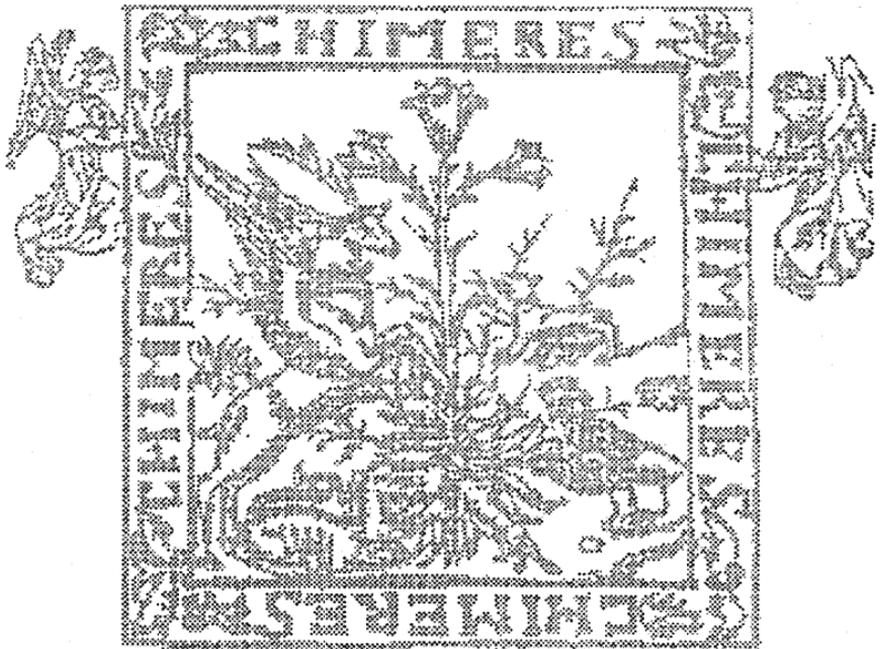
O F K A N S A S

# CHIMERES

---

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE

---



## CHIMERES VOLUME XXII NO.1 - FALL 1995

---

**Editor:** Scott Manning

**Associate Editor:** Eric Matheis

**Managing Editor:** Stephanie Milling

**Production Editor:** John Sopinski

**Assistant Editors:**

Jackson Dang

Annalie Fitzgerald

Tina Isaac

Michael Jennings

Catherine Parayre

Tami Scheibach

Daniella Teoderescu

**Advisory Board:**

Robert Anderson

John T. Booker

David A. Dinneen

Diane Fourny

Caroline A. Jewers

Ted Johnson

Van Kelly

Susan Kovacs

Jan Kozma

Allan H. Pasco

**Faculty Advisor:** Caroline A. Jewers

---

*Chimères* is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate and Professional Association of the University of Kansas.

Funds for this issue of *Chimères* were also provided in part through a grant from the Services culturels de l'Ambassade de France aux Etats Unis.



# C o n t e n t s

**Letter from the editor**

*Scott MANNING*.....I

**Carte blanche**

*Claude PICHOS*.....III

**Pachyderms and Prosceniums: Musico-Dramatic Tradition and Aesthetic Innovation During The French Revolution**

*Michael E. McCLELLAN*.....1

**Arts de guérir: psychologie médicale, médecine parallèle et écriture chez Hervé Guibert**

*Stéphane SPOIDEN*.....21

**L'Importance des lieux et de l'espace dans *Bajazet***

*Alain-Philippe DURAND*.....37

**"Les Pas": dilemme existentiel, esthétique, éthique, psychologique. Une Problématique des images, de la syntaxe, du choix lexique et de la métrique**

*Karim SAGNA*.....47

**Recuperating Ritual: Des Esseintes and the Crisis of Modern Art**

*R. Claire MAGAHA*.....53

**Book Review**

*Essais sur Mallarmé: Lloyd James Austin* edited by Malcolm Bowie.

*Joel Thompson ARGOTE* .....59

**Call for papers**.....63

**F****rom the desk of the editor**

---

*Scott MANNING*

---

A number of times in the past several months, I have been under the mistaken impression that this issue of *Chimères* was about to go to press. Yet there always seemed to be some new problem to deal with, some new skill to learn, some new correction to make. When a team of ambitious graduate students revived *Chimères* a few years ago I admired their interest and involvement from afar. Now, however, I understand more fully the extent of their efforts, and I can thank them wholeheartedly for the tremendous task they undertook. My job was made vastly easier as a result of their work.

Special thanks are due to Alain-Philippe Durand, my predecessor, who patiently helped explain (and continues to help explain) many of the details of the work involved in producing this journal. The faculty of the Department of French and Italian have been very generous in their support, both financial and otherwise. The Graduate and Professional Association of the University of Kansas provides funds for graduate student work such as this journal. Of course, the entire staff has been very helpful reading and editing articles, managing subscriptions and requests, and designing the layout of the journal itself. Special thanks are also due Professor Claude Pichois, who after visiting the University of Kansas last year, agreed to write to the Carte Blanche column for this issue.

Finally, I wish to express my deepest appreciation to the Services culturels de l'Ambassade de France aux Etats Unis, and Mr. Denis Delbourg, Conseiller culturel et Représentant permanent des universités françaises aux Etats Unis, who very generously agreed to contribute to the funding of this journal. Beyond the very real financial benefit, this acknowledgment of the efforts of the staff of *Chimères* is most gratifying. Thank You.

As this issue goes to press (and this time I am more certain than ever that it is indeed going there), the staff of *Chimères* is preparing for our first Graduate Student Conference. Graduate students from the University of Kansas and a number of other universities will be presenting papers on a wide number of topics. Our next issue, Spring 1996, will include a selection of those papers.



**C****arte blanche**

— Claude PICHOS —

### *Modestes propositions...*

Vivre et enseigner pendant plusieurs décennies dans quatre pays différents ne permet certainement pas d'avoir le point de vue de Sirius, mais autorise quelques remarques qui ne veulent ni ne peuvent toutefois avoir la pertinence percutante de Swift. Je laisse de côté deux de ces pays qui eurent pour moi la fonction d'observatoires.

\*

En France, pour ceux qui désirent accéder à des postes de première importance, tout est joué entre 18 et 20 ou 22 ans. Les leviers de commande appartiennent, en effet, à ceux qui sont entrés par *concours* dans les Grandes Ecoles. Importe assez peu le rang de sortie. Nos amis américains ne se rendent pas bien compte de cette singularité française. Passé le baccalauréat, une année ou deux de préparation, d'intense bachotage, et, si l'on est parmi les deux cents premiers, le tour est joué, l'avenir assuré. C'est à quelques centaines de jeunes filles et de jeunes gens entrés à Polytechnique, à l'Ecole Normale Supérieure, à l'Ecole Centrale, à HEC et d'autres rares institutions que le sort de la France est remis. Les Etats-Unis ne connaissent pas ces cruels concours auxquels on ne peut se présenter que deux fois, trois fois au plus. Ce système inexorable oublie que la personnalité ne s'affirme pas chez tous au même âge. J'ai connu des étudiants américains qui laissaient s'écouler un an ou deux entre l'obtention de leur BA et leur entrée dans une Graduate School. C'est une manière de prendre du recul, d'éprouver sa vocation et de se former un jugement.

La France connaît une concurrence féroce entre les candidats à une grande école. L'émulation que je vois entre les Graduate Students me semble plus saine et plus fructueuse.

\*

L'Ecole Normale Supérieure fut une des créations remarquables de la Convention. Elle a donné à la France du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle les meilleurs enseignants du monde. Depuis le milieu de notre siècle, elle a bien dégénéré. Les professeurs sont en France peu considérés et mal rétribués. Au reste, tout le monde y est professeur: professeurs de vin, de tennis, de couture, certes utiles, mais... La langue française n'a qu'un mot pour traduire *teacher* et *professor*. Et les instituteurs de l'enseignement primaire, jadis considérés par les

enfants comme des maîtres ("le maître l'a dit", répondait un petit garçon à son père, qui était doyen de Faculté), ne sont plus, malheureusement, que des fonctionnaires, souvent en butte aux railleries, aux sarcasmes, aux attaques même de leurs élèves.

Devenir professeur, pourquoi ? se demandent des normaliens. Naguère, ils commençaient leur carrière dans un lycée de province. Ils ont maintenant de médiocres charges dans l'enseignement supérieur—des charges, oui—, qui leur donnent l'impression d'être des privilégiés sans privilèges. Les vrais privilèges sont dans la haute administration. L'Ecole Normale Supérieure est ainsi devenue l'antichambre de l'Ecole Nationale d'Administration, d'où avec quelque chance et faveur l'on parvient sans trop de peine jusqu'au Capitole, donc à proximité de la roche tarpéienne. Laurent Fabius et Alain Juppé sont de bons exemples de ces normaliens qui n'avaient pas le feu sacré et qui n'ont pas cessé d'être d'excellents élèves; leur vue a été limitée aux murs et bancs des écoles, ils n'ont jamais été au contact rugueux de la vie réelle, sociale et économique.

\*

Un collègue américain et qui n'a rien d'un francophobe disait: la France est un musée. Oui, elle aura la plus belle collection de musées. Mais aussi dire que la France est un musée, c'est suggérer qu'elle regarde vers le passé plus que vers l'avenir, un avenir que semble symboliser le TGV. Le TGV et le RER desserviront les musées. Mais qu'aura-t-on fait pour que les Universités ne soient pas des écoles préparatoires au fonctionariat ou au chômage ?

\*

On constate qu'il y a de plus en plus d'étudiants français qui cherchent à entrer dans les Universités américaines pour y devenir des étudiants gradués préparant un PhD. (Entrer dans un Collège américain pour y obtenir un BA, il faut être fille ou fils d'un Crésus français.) Mais une carrière américaine n'est guère plus facile à parcourir qu'une carrière française, à une époque (si ce n'était qu'une période...) où le français est en déclin, malgré toutes les statistiques officielles produites (soyons polis) par le gouvernement français.

\*

L'orientation prise par les études françaises aux Etats-Unis déconcerte. Surtout par la dissémination, pour ne pas dire l'éclatement, provoquée par l'intérêt porté à la francophonie. Certes, au moment où la création à l'intérieur de l'hexagone est atteinte de sécheresse ou même de stérilité, il est bon de se rassurer en admirant la vigueur de la littérature du Québec, du Maghreb et de l'Afrique noire. Mais que cette admiration fasse oublier ce que ces littératures nouvelles doivent à plusieurs siècles de littérature française, c'est risquer de ne pas comprendre la substance de cette floraison. Maghrébins, Africains et autres ont été formés par la lecture des écrivains français et pour comprendre leurs propos il faut connaître ces écrivains. Tel peut s'opposer à la France et à la littérature française, c'est son droit. Encore doit-on pour comprendre cette opposition savoir quelle est la nature de ce qui est contredit. Un BA avec un peu de Sade, d'études féministes et trois ou quatre écrivains francophones n'a pas de sens. On trompe l'étudiant en lui conférant un grade qui est sans valeur. Il n'est pas ques-

tion de refuser un légitime élargissement. Néanmoins, il faut respecter les proportions. D'autant que la littérature française de France, d'une belle continuité, a formé les esprits, et peut encore aider à les former, et qu'elle a contribué à constituer une mémoire collective.

\*

Faire échapper la France à son fétichisme des parchemins et des peaux d'ânes,—revenir aux Etats-Unis à une formation française de base—chimères ?

**Claude PICHOS**  
Vanderbilt University

Ces lignes étaient écrites, depuis plusieurs mois, quand a paru le remarquable article d'Antoine Compagnon sur l'état des études françaises aux Etats-Unis, dans *France-Amérique*, numéro du 24 février au 1<sup>er</sup> mars 1996. Je ne puis qu'en recommander la lecture aux amis de *Chimères*.

# Pachyderms and Prosceniums: Musico-Dramatic Tradition and Aesthetic Innovation During The French Revolution

---

*Michael E. McCLELLAN*

Radical though it may have been, the Revolution made far fewer changes than is generally supposed.<sup>1</sup>

**D**e Toqueville's study of France at the end of the eighteenth century continues to provide us with a thoughtful reminder of the large degree of continuity that existed between the ancien régime and the revolutionary state despite their apparent differences. Indeed, the French Revolution represented both continuity with and rejection of the past, an inherently paradoxical position. Although the rhetoric and policies of revolutionaries often reflected the desire to distinguish themselves from their ancien régime counterparts, many of the political achievements of the Revolution completed or clarified developments already begun under the monarchy. Ultimately, the contradictory nature of revolutionary ideology infected all of French society and became characteristic of revolutionary culture in general.

The tension between revolutionary continuity and change was nowhere more evident than in the musico-dramatic culture of the late eighteenth century. Opera, in particular, embodied the conflicting ideological forces at work within the Revolution. Throughout the 1790s composers and librettists received critical encouragement to transform this genre into a rhetorical tool of the revolutionary state. This article examines the elements of tradition and innovation that consti-

tuted revolutionary operatic aesthetics and explores three areas in which they feature prominently. First I briefly review the relationship between revolutionary government and theatrical enterprises. This section is followed by a consideration of the role of music within revolutionary aesthetics and a summarization of the attitude of revolutionary critics toward music and its rhetorical power. In conclusion, I analyze an engraving from the title page of an operatic score that depicts the conflicting elements that constituted musico-dramatic aesthetics during the Revolution.

### *Revolution and Theatrical Liberty*

Throughout the Revolution one aspect of theatrical representation was never questioned by the government, critics, or entrepreneurs, namely, theater's educational function. The concept of theater as a means of instructing the public, of course, had its roots deeply imbedded in the ancien régime. The revolutionaries, however, substantially altered the content of that education by substituting revolutionary values for the norms of the monarchy. In this way, they hoped to rejuvenate the old notion of theater as a pedagogical tool and to make it serve a politically progressive agenda. Curiously, despite its identification of theatrical representation with political rhetoric and power, the revolutionary government renounced, at least initially, any supervisory role over the administrative operations of theaters.<sup>2</sup> In order to understand this contradictory position it is first necessary to discuss theatrical organization during the ancien régime.

Prior to the Revolution, the monarchy had maintained control over Parisian theaters through an elaborate system of patronage that limited the number of spectacles and the genres that could be performed at each establishment. The officially sanctioned theaters (Académie de Musique or Opéra, Comédie Française, and Comédie Italienne) jealously guarded their elite status and required other, unofficial theaters to pay them for the right to mount vaudevilles, farces, and plays. The privileged theaters carefully monitored the repertoire of their competitors and used their ties to the crown to keep these rival establishments in check. In this way the state indirectly regulated dramatic performances through privileged theaters, which eagerly and effectively policed all subordinate establishments.

With the weakening of the monarchy, however, the system of privilege fell into political disrepute. In 1790 and 1791, a coalition of playwrights and composers challenged the monopolies granted to the Opéra, Comédie Française, and Comédie Italienne and argued that revolutionary France should no longer tolerate an antiquated system based on royal patronage. As a result of this and other lobbying efforts, the National Assembly passed a law on 13 January 1791 that transformed the theatrical culture of France.<sup>3</sup> The law allowed any individual with sufficient means to open a theater and to perform works of any genre.

This same legislation abolished censorship, thereby liberating theaters from any direct governmental supervision. In short, this law treated theatrical enterprises like any other entrepreneurial endeavor and permitted theater directors complete freedom in choosing and managing their repertoires.<sup>4</sup> Thus, the government willingly relinquished control over theaters in an attempt to rid the French stage of the taint of privilege; it refrained from instituting political restraints to control theatrical enterprises owing to the association of such limitations with presumed monarchical abuses.

The *laissez-faire* economic policy toward entrepreneurs combined with high expectations for some form of cultural renewal through drama made theaters a constant source of political anxiety for the government over the course of the next decade. Although public officials believed that dramas contributed fundamentally to the sociopolitical outlook of their audiences, the control of dramatic ideas and images proved difficult, if not impossible, in the absence of censorship and bureaucratic oversight of the theaters, measures abhorrent to principled revolutionaries. The government of the Terror, however, gradually began to erode the independence guaranteed to theatrical administrations and instituted new mechanisms of state control. This process accelerated during the Thermidorian Reaction and the Directory in response to the political upheaval generated by the Terror's collapse. It continued until Napoleon established strict regulations that limited the number of theatrical enterprises and defined each theater's artistic genre precisely. Napoleonic censors, ultimately, managed a more rigidly organized theatrical world than had any of their royal counterparts.<sup>5</sup> Ironically, the 1791 legislation had merely prepared the way for the institution of a more stringent and effective set of theatrical regulations than the monarchy had designed.

The relaxation of state controls over theaters in 1791, however, was not an aberration in the history of French theatrical history. The freedom offered to entrepreneurs and the debate that accompanied that declaration of freedom represented the process by which revolutionaries were able to strip all stain of royal privilege from the mechanisms of censorship. In this sense the reimposition of state authority over theaters did not dilute the liberty of the theaters because the arbitrary system of privilege had been struck down. After 1791 the state reestablished its control, no longer in the name of the king, but now in the best interests of the commonweal.<sup>6</sup>

### *The Problem of Musical Meaning*

During the Thermidorian Reaction and the first years of the Directory, theaters became the site of angry and often violent displays of anti-revolutionary fervor. Politically motivated audiences transformed the city's auditoriums into

forums for ideological debate that demanded a governmental response.<sup>7</sup> In what became known as the *guerre des chansons*, many of these acts of cultural contestation involved ideological interpretations of music and the politically charged reception of musical performances.

The Revolution witnessed the production of an enormous number of popular songs, and some of them, such as "La Carmagnole" and the "Marseillaise," were closely associated with the Terror. As an act of musical opposition, conservatives adopted "Réveil du peuple" as their own anthem.<sup>8</sup> The lyrics of this song aimed at inflaming the passions of its listeners and unifying them against Jacobins, who were described in the second verse as "those drinkers of human blood."<sup>9</sup> Throughout the spring of 1795, conservative audiences at several Parisian theaters demanded that the pit orchestras play the melody of "Réveil du peuple" or that one of the soloists sing it on stage. Meanwhile republican factions within the audience insisted just as vehemently that the "Marseillaise" be performed.<sup>10</sup> The situation became violent on a number of occasions thereby forcing the government to intervene and to ban "Réveil du peuple."<sup>11</sup>

In its denunciation of "Réveil du peuple," the Directory implicitly acknowledged the ability of music to function politically, in this instance, to convey a specific, counterrevolutionary message. The prominent politician Jean-Baptiste Leclerc concurred with the government's estimation of the rhetorical power of music, and he forcefully advanced the cause of state censorship of music and musical performance. Leclerc, who was a member of the legislative Council of Five Hundred, based his aesthetic outlook on the relationship of the political sphere to the world of music:

La musique perfectionna, ou corrompit les nations, selon que les gouvernans se proposèrent leur liberté ou leur asservissement. Sous le règne des tyrans, elle énerma et fit des esclaves; sous l'empire des moeurs, elle trempa l'âme et fortifia l'amour des vertus et de la patrie. (7)<sup>12</sup>

This essay presented the history of music as a history of the political use and abuse of music. The enormous emotional power that Leclerc attributed to music provided any government that intelligently manipulated the rhetorical force of musical performance with invaluable influence over listeners. Most governments, in Leclerc's opinion, used music in order to amuse their subjects and thereby distract them from seeking political power. What had freed France from the servile mentality that afflicted the subjects of other European states, he proposed, was the introduction and enthusiastic reception of Gluck's operas at the end of the eighteenth century:

Ce n'est point une erreur de dire que la révolution opérée par Gluck dans la musique aurait dû faire trembler le gouverne-

ment: ses accords vigoureux réveillèrent la générosité française; l'âmes se retremperont, et firent voir une énergie que éclata bientôt après: le trone fut ébraulé." (10)<sup>13</sup>

Leclerc theorized a surprisingly direct connection between music and the political sphere; he argued that a musical event, Gluck's operatic debut in Paris, triggered the events of 1789. Although Leclerc did not claim that music itself caused the Revolution, his essay described music, potentially, as an agent of political power. To realize revolutionary political change, he asserted, the force inherent within music had to be controlled by the revolutionaries.

Music, in Leclerc's view, did not merely reflect the spirit of the day, but rather it informed that spirit. Musical styles and forms influenced the political disposition of listeners. Therefore, all successful political ideologies entailed a coherent system of aesthetics; revolutionary music would therefore create revolutionary audiences. In contrast, if the state ignored the necessity of this aesthetic support, music and other arts could develop in a manner that would be detrimental to the future of the young Republic.<sup>14</sup>

The creation of a revolutionary aesthetics of music, however, was not a simple matter. While playwrights and librettists found a wealth of topics appropriate to the creation of a revolutionary drama, composers confronted a more formidable task. Unlike plays and librettos, which could be easily designed to incorporate favorable references to the Revolution, music posed a problem for revolutionaries who were eager to convey unambiguous messages to the public. They respected music's influence over the emotional response of an audience and wanted to command that power to their own end. The difficulty they faced, however, was the mutability of musical meaning. The linguistic model of music that Rousseau had outlined earlier in the century persisted, but it had become increasingly clear that musical language lacked semantic stability.<sup>15</sup>

Theater critics attempted to fix musical expression by harnessing music's rhetorical force to politically unambiguous texts. For that reason, these same critics placed the highest value on vocal music. Moreover, they insisted on maintaining the integrity of this musico-textual bond by denigrating pastiches and the practice of retexting popular melodies.<sup>16</sup> The text of a song, therefore, imparted the desired, patriotic sense while the music moved the audience and produced a suitable emotional response. In this way, the French aesthetic tradition that privileged text over music was maintained albeit in support of new revolutionary meaning.<sup>17</sup>

The privileging of text in opera by revolutionaries, however, differed from the preference for text exhibited by critics during the ancien régime. Whereas the aesthetic position of music earlier in the eighteenth century had centered around questions of imitation and expressivity, the revolutionary critics focused more closely on the response of listeners to musical stimulus.<sup>18</sup> By iso-

lating the effect of specific musical parameters on an audience, they intended to fix musical meaning and avoid miscommunication through music.<sup>19</sup>

This fascination with the problem of musical meaning provoked a number of attempts to identify the specific emotional responses that different musical parameters generated. One of the more unusual attempts to analyze music reception occurred on 29 May 1798 when a small group of musicians performed a concert in the Jardin des Plantes in Paris.<sup>20</sup> The performance of music at a park was not in itself an unusual event. Pleasure gardens such as the Tivoli and the Jardin Marboeuf frequently offered musical concerts for the general public.<sup>21</sup> Parisians who relaxed in the botanical garden that day, however, remained unaware of this performance. Scientists from the neighboring Muséum National d'Histoire Naturelle had arranged this concert for a select audience of two, Hans and Marguerite, a pair of Indian elephants living in the Jardin's recently established menagerie.<sup>22</sup>

The museum naturalists carefully monitored the elephants' reactions to the musical program, detailing each response in order to measure exactly the power of music over these animals. As an indication of the serious nature of their endeavor, the organizers employed some of the finest performers in Paris for the concert. Indeed, almost all the performers held a position either with the Opéra or with the recently established Conservatoire National de Musique.<sup>23</sup> The expertise of these musicians assured Hans and Marguerite of an entertainment with an unusually high level of performance.

The first printed reports of this concert were written by Georges Toscan, the librarian of the Muséum National d'Histoire Naturelle, and appeared in the *Décade philosophique, littéraire et politique*, a journal that appealed to a general readership with wide-ranging interests in the arts and sciences.<sup>24</sup> In these articles Toscan not only recorded the details of the concert, but he also revealed the cultural assumptions that informed the performance. He and fellow naturalists from the museum, who managed both the Jardin and its menagerie, showed a tendency to anthropomorphize the animals in their charge. They interpreted the reactions of animals to music and other stimuli in terms of human emotion.<sup>25</sup> They believed that the results of this musical experiment with elephants would offer insight into the human response to music as well. The reaction of the elephants, in their estimation, would differ in degree and subtlety but not in kind from that of men and women. In addition to the presumed equivalence of human emotions and those of animals, the scientists also assumed that music in and of itself would produce a measurable influence on the emotions of animals. By using elephants as the subjects of the experiment, the scientists intended to study the effect of music, free from any textual meaning. Although vocal music was performed for the elephants, Toscan clearly did not expect the animals to understand the text. On the contrary, the music's meaning was conveyed to the ele-

phants through melody, harmony, rhythm, color, and other purely musical elements. The organizers consciously intended to strip away the semantic content from songs in order to reveal the expressive significance of the accompanying music.<sup>26</sup>

According to Toscan, the elephants lacked the intellectual power to resist the emotional dictates of the music. Therefore he was not surprised that the two animals marched in time to dance music composed by Gluck or that the female was passionately aroused by the strains of "O ma tendre musette."<sup>27</sup> The concert unequivocally demonstrated to Toscan and his fellow scientists that music possessed the power to address the emotional faculties without intellectual mediation. The political importance of this interpretation of the animals' response was not lost on Toscan and his fellow naturalists. In his article describing the concert Toscan characterized music as an instrument of which "les hommes s'en sont servis [...] pour civiliser eux-mêmes et régler leurs propres moeurs" (323). In this context the concert for the elephants represented an attempt to determine the strength of this musical force and to measure its effects systematically. Toscan expected that his observations of the concert would advance scientific understanding of music's power and possibly suggest the means to control it. In this way, the naturalists from the Museum supported the efforts of composers to manipulate public opinion through music and to develop an appropriately revolutionary culture.<sup>28</sup>

In the opinion of the organizers of the concert, music possessed an independent power that directly influenced animal passions. As we have seen, this assumption formed a basic premise of the experiment.<sup>29</sup> Composers and performers, they thought, could channel this influence and control its application, but the music itself enjoyed an independent existence that knew no barriers, apparently not even species-related barriers. Invoking their scientific findings, the naturalists bestowed a universality on music that enabled Toscan to make his observations and to interpret the concert as if the performance was merely the vehicle for some immutable substance that affected all animals alike.<sup>30</sup> Consequently, the effort to demonstrate musical power helped to free music from its traditional, subservient position with respect to text.

The experiment, which may seem hopelessly naive by our standards, illustrates the belief of the concert organizers in music's ability to convey meaning independently of text. These naturalists did not expect the elephants to comprehend the texts of the songs that were sung to them, but they did expect Hans and Marguerite to understand the meaning of the music. The experiment convinced them that music possessed the power to influence animal passions independently of verbal communication.

The experiment helped to heighten the impression of music's command over human emotions by suggesting that music itself was completely free from

any and all cultural constraint. The political ramifications of this aesthetic position were far reaching. By recognizing music as a powerful force over human emotion, the organizers of the concert for the elephants implicitly agreed with Leclerc, who had argued that the music could be used to sway audiences in a politically expedient manner if proper controls over the music were established. As a result, it is not surprising that revolutionary critics concerned themselves with containing music and its power.

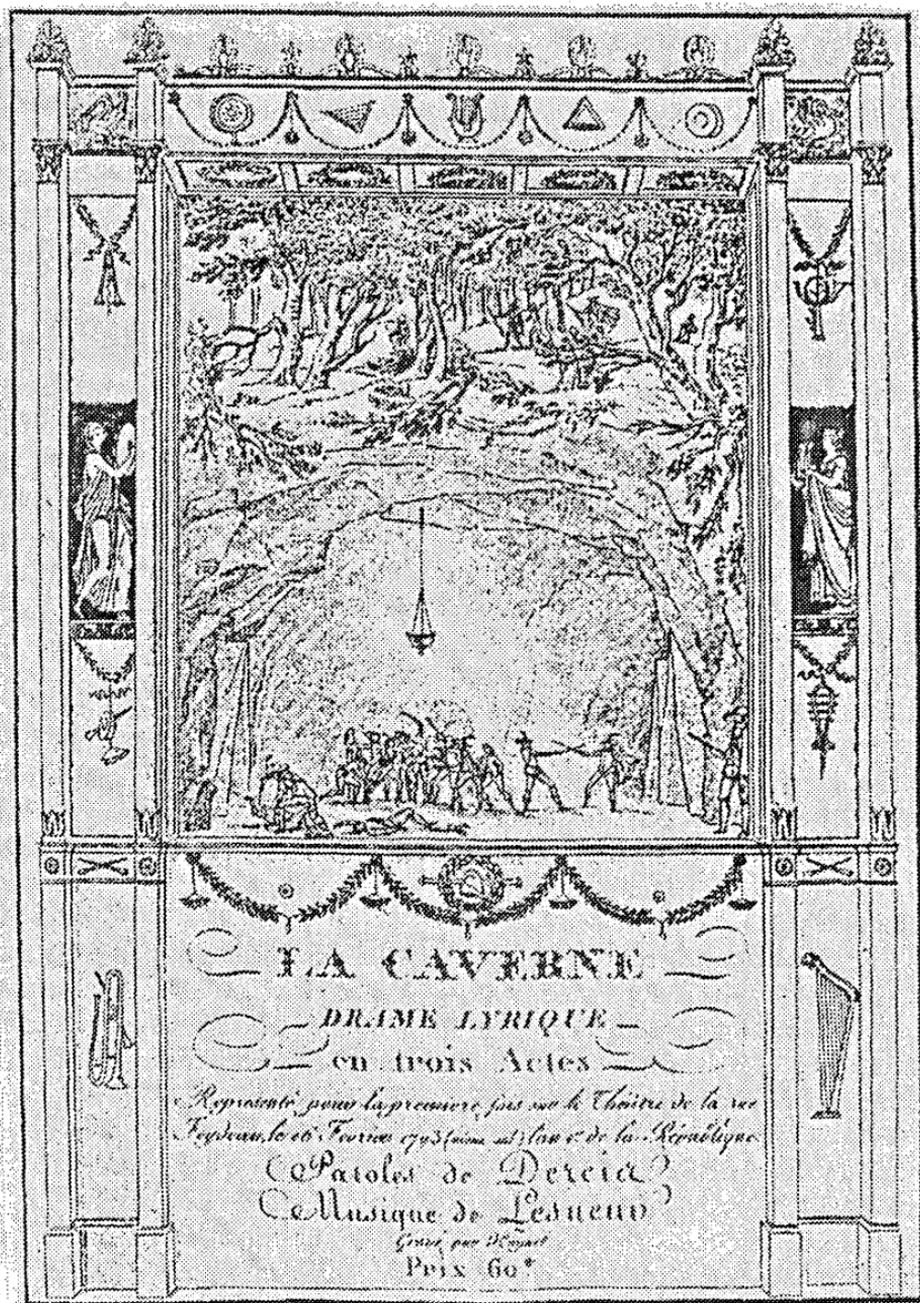
### *Classical Borders and Revolutionary Content*

A curious engraving from the early 1790s reflects the political concern over containing the rhetorical force of music. The engraving embodies the tension between continuity and change that constituted revolutionary aesthetics. The image in question comes from the title page to the Nadermann edition of the full score to Le Sueur's *La Caverne* [See Illustration]. This opera premiered on 16 February 1793, shortly after the execution of Louis XVI but prior to the declaration of the Terror. The opera was a major financial and critical success, and it continued to be performed throughout the 1790s.

The illustration is exceptional for a number of reasons. Few operatic scores published during the 1790s include such detailed engravings on their title pages. The engraving depicts a scene from *La Caverne*, highlighting one of the most celebrated features of the opera's *mise en scène*, its split stage.<sup>31</sup> At performances of *La Caverne* the audience watched the opera unfold on a horizontally divided field of action. Events occurred simultaneously in the cave below and on the forest floor above.<sup>32</sup> What is most fascinating about this engraving, however, is not the depiction of this uncommon *mise en scène* but rather the combination of a naturalistic scene with the geometrically balanced, neo-classical border that envelops it.

The border's design suggests a proscenium, giving one the impression of viewing the scene from the parterre of a theater. The artist used the simple effect of linear perspective to extend the border toward the viewer, an effect which appears to place the forest/cave in a recess. The perception of depth transforms the border into a physical barrier that separates the scene within it from the person looking at the engraving. In this way the border simulates the function of a proscenium, which distinguishes an auditorium and audience from a stage and performers. The border itself deserves detailed description since it freely mixes the symbols of some vaguely antique past with easily identifiable images of the Revolution.

The left and right sides of the border are created by pairs of Corinthian columns placed on top of piers that lend the border architectural weight. Between each pair of columns various instruments are depicted: a natural horn, a harp, an aulos, and other less easily identifiable instruments. Also pictured



Illustration

J.-F. Le Sueur, La Caverne (Paris: Naderman, 1796)

between the pairs of columns are two women covered in classical drapery. The one on the left strikes what appears to be a tambourine or a type of shallow drum, while the other plucks a lyre. The artist clearly intended the figures to suggest two of the Greek Muses. Eighteenth-century critics often referred to Euterpe, Melpomene, and Thalia in their reviews of opera, and the engraving reflects this practice of invoking classical imagery in connection with lyric theater.<sup>33</sup> The reference to Greek mythology not only reinforces the border's neo-classical style but also emphasizes the connection of this border to a theatrical space.

Across the top of the border are more musical instruments as well as two swans, in the extreme right and left hand corners. The entire order is topped by further architectural details abounding with classical associations. By way of contrast, in the lower portion of the border, immediately above the title of the work, is a Phrygian cap encircled with a wreath of laurel leaves. The Phrygian cap, albeit a symbol with a classical past, had become a totem of liberty during the Revolution and bestows revolutionary legitimacy upon the entire border.<sup>34</sup> As a whole this combination of details offers a visual representation of classically sanctioned revolutionary order and organization.

The border contrasts starkly with the image presented within it. The scene depicted is of a dark, mysterious, Gothic setting. Above we see a forest in which some soldiers wander amid brush and fallen branches, presumably looking for an entrance to the subterranean hideout of the bandits. Beneath them is the cave in which the bandits have concealed themselves. The light of a single lamp suspended from the ceiling penetrates the murky darkness. Amid the shadows we observe a group of armed men skirmishing while some wounded men lie on the cave floor in the foreground. The image accurately depicts the dramatic action at the end of the third act of *La Caverne* when the bandits are discovered in their cave and finally are defeated.

The engraving reflects the preference for more naturalistic stagings that many operas exhibited during the 1790s.<sup>35</sup> This emphasis on naturalism had the effect of distancing the audience further from the staged event. The use of realistic set designs made the audience's suspension of disbelief easier and helped to distinguish the drama unfolding on stage from the auditorium. Such stagings realized the demands of critics for maintaining the dramatic integrity of an opera throughout the entire performance.<sup>36</sup> The separation of stage and audience therefore forced the audience to observe without any interruption of, or interaction with, the singers or the actors that might disrupt the performance. Theatrical illusion, therefore, was a commodity that not only heightened the pleasure of the audience but also kept the audience passively engrossed in the work they watched. In short, it helped to contain and direct audience response to the works performed.

The border, like a proscenium, encompasses the violence that we see

unfolding on the stage and distances the viewer from it. The turbulence we observe within the cave is contained between solid classical architecture that is supported by a cultural tradition as venerable as that of the ancients. There is no danger of the stage action spilling beyond this clearly delineated boundary.

The contrast between the two parts of the engraving generates a visual tension that parallels the contradictions inherent in revolutionary aesthetics.<sup>37</sup> As I have discussed above, most critics in the 1790s believed music possessed enormous emotional power. Music, they thought, appealed directly to the listener's passions. The traditional forms and genres in conjunction with a suitable text channeled this musical power in an appropriate and predictable fashion; the libretto acted as a border that kept the rhetorically persuasive power of music under control.

\* \* \* \* \*

In conclusion, the revolutionaries retained the essential aesthetic values of the *ancien régime* but reinterpreted this cultural legacy in accordance with their political goals. Consequently, the critical interest in preserving the traditions and institutions of the French theatrical and musical past involved an aesthetic shift that represented a break with the *ancien régime*. In this regard, the critical emphasis on the protection of specifically French artistic values that was widespread during the 1790s did not necessarily reflect a politically conservative outlook. On the contrary, one of the curious features of the Revolution was the ultimate separation of France's cultural legacy, particularly its literary and musical traditions, from direct association with the monarchy and the society of the *ancien régime*. Thus the government could invoke the literary, artistic, and musical traditions of the past without compromising its revolutionary ideals. Indeed, the emphasis on an aesthetic continuity actually benefited the revolutionary project; appeals to this tradition created a common national heritage that the state used to unify its citizens under a new political order.

Traditional aesthetic values also served the important purpose of prescribing forms and genres in such a manner that their content and meaning could be more easily controlled. Critics, for example, recognized the expressive power of music during the 1790s but persisted in privileging text in their analyses. The power of music to express was thereby restricted by a text which had explicit and therefore less ambiguous meaning. The potential of instrumental music to express meaning independent of a text—although implicitly acknowledged by critics and demonstrated by the experiment that Toscan recorded—received no encouragement since such meaning would remain inexact and indeterminate.<sup>38</sup> The concern for specificity and the need to avoid ambiguity in any aesthetic enterprise led critics to advocate more traditional and convention-bound compositional approaches. Oftentimes, critics all but ignored the increased popular interest in purely instrumental music and indications that instrumental genres represented an equally valuable avenue of expression.<sup>39</sup> Music, in the eyes of

revolutionary critics, needed to be contained. To achieve this end, they resorted to aesthetic tradition, secured musical meaning with text, and restrained the emotional force of music within balanced formal boundaries.

**Arlington, Virginia**

## Notes

<sup>1</sup> Alexis de Tocqueville, *The Old Régime and the French Revolution*, trans. Stuart Gilbert (Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1955) 20.

<sup>2</sup> James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799: A Study in the History of Ideas* (Toronto: University of Toronto Press, 1965) 98-124; Leith, "Music as an Ideological Weapon in the French Revolution," *Canadian Historical Association Annual Report* (1966): 126-40; Noel Parker, *Portrayals of Revolution: Images, Debates and Patterns of Thought on the French Revolution* (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1990) 68-69.

<sup>3</sup> Isaac-René-Guy Le Chapelier, *Rapport fait par M. Le Chapelier au nom du Comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du jeudi 13 janvier 1791 avec le décret rendu dans cette séance* (Paris: Imprimerie nationale, n.d.)

<sup>4</sup> For a more detailed discussion of this process see Michael E. McClellan, "Battling over the Lyric Muse: Expressions of Revolution and Counterrevolution at the Théâtre Feydeau, 1789-1801," (Ph.D. dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 1994) 39-78. See also Michèle Root-Bernstein, *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*, (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984) 178-202.

<sup>5</sup> For information on theaters during the Napoleonic era see Louis-Henry Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique: Etude nouvelle d'après des documents inédits* (Paris: Daragon, 1912) 36-39, 106-12; Marvin Carlson, *The Theatre of the French Revolution* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966) 285-287; and Elouin, A Trébuchet, and E. Labat, *Nouveau Dictionnaire de police* (Paris: Béchét Jeune, 1835) 2:752-760.

<sup>6</sup> Pierre-Jean Audouin, *Observations faites sur les théâtres* (Paris: Imprimerie nationale, germinal VI [1798]); Audouin, *Rapport sur les théâtres* (Paris: Imprimerie nationale VI [1798]); Pierre-Charles-Louis Baudin, *Opinion de P.C.L. Baudin (des Ardennes) sur la résolution du 8 floréal relative aux théâtres* (Paris: Imprimerie nationale, messidor VI [1798]); Antoine-Georges-François Chabaud-Latour, *Opinion de Chabaud (député du Gard) sur le projet de résolution relatif aux théâtres* (Paris: Imprimerie nationale, germinal VI [1798]); Jacques Antoine Creuzé-Latouche, *Rapport sur la résolution du 8 floréal relative aux théâtres* (Paris: Imprimerie nationale, prairial VI [1798]); P.C. Laussat, *Opinion de P.C. Laussat (des Basses-Pyrénées) sur la résolution du 8 floréal VI relative aux théâtres* (Paris: Imprimerie nationale, prairial VI [1798]); François Lemarque, *Opinion sur les théâtres* (Paris: Imprimerie, germinal VI [1798]); Portiez, *Opinion de Portiez (de l'Oise) sur les théâtres* (Paris:

Imprimerie nationale an VI [1798]); Gabriel-Opportune Rampillon, *Opinion de G.O. Rampillon sur les théâtres* (Paris: Imprimerie nationale, germinal VI [1798]).

<sup>7</sup> McClellan, "Battling over the Lyric Muse" 161-196; and Laura Mason, "Singing the French Revolution: Popular Songs and Revolutionary Politics, 1787-1799" (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1990) 215-57.

<sup>8</sup> Jean-Marie Souriguère de Saint-Marc, a young playwright, wrote the text of this song. The music was by Pierre Gaveaux.

<sup>9</sup> For the full text of the song see J.-B. Weckerlin, *Chansons populaires du pays de France* (Paris: Heugel, 1903) 2:148-49.

<sup>10</sup> Alphonse Aulard, ed., *Paris pendant la réaction thermidorienne* (Paris: L. Cerf, 1899-1902), *Report of 11 nivôse III* (31 December 1794) 1:351-52; *Report of 4 pluviôse III* (23 January 1795) 1: 416; *Report of 15 pluviôse III* (3 February 1795) 1:446; *Report of 16 pluviôse III* (4 February 1795) 1:449; and *Annales patriotiques 18 pluviôse III* (6 February 1795) 217.

<sup>11</sup> Antonin Debidour, ed., *Recueil des actes du Directoire exécutif* (Paris: Imprimerie nationale, 1910-1917) 1:390-95.

<sup>12</sup> "Music perfected or corrupted nations in accordance with that which governments proposed for their liberty or debasement. Under the rule of tyrants [music] enervated and made [the nations] slaves. Under moral authority, it permeated the soul and strengthened the people's love of virtue and patriotism." For contemporary reviews of Leclerc's essay see *Censeur des journaux* No. 298, 19 June 1796, 2-3; No. 299, 19 June 1796, 1-2; *Esprit des journaux* November 1796, 96-104; *Magasin encyclopédique* 8 (1796): 363-65.

<sup>13</sup> "It is not at all a mistake to say that the revolution carried out by Gluck in music ought to have made the government [of the king] tremble. His vigorous harmonies reawakened the magnanimity of the French; their souls were renewed and were made to see an energy which was acclaimed soon after. The throne was shaken."

<sup>14</sup> For this reason, Leclerc ardently supported the development of national schools of music. For a discussion of Leclerc's model of music education and its influence see Cynthia M. Gessele, "The Conservatoire de Musique and National Music Education in France, 1795-1801," in *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 201-204.

<sup>15</sup> For Rousseau's linguistic model of music see Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (Paris: Gallimard/Folio, 1990) 114-25.

<sup>16</sup> For example, *Décade philosophique, littéraire et politique* 30 frimaire IX (21 December 1800) 553. See also Hinrich Hudde "Le jour de boire

est arrivée: Parodies burlesques de 'La Marseillaise,'" 1792-1799, *Dix-Huitième Siècle* 17 (1985): 377-95.

<sup>17</sup> Ora Frishberg Saloman, "French Revolutionary Perspectives on Chabanon's De la musique of 1785," in *Music and the French Revolution*, ed. M. Boyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 219-20.

<sup>18</sup> For a discussion of the state of music aesthetic at the end of ancien régime see Ora F. Saloman, "Aspects of Gluckian Operatic Thought and Practice in France: The Musico-Dramatic Vision of Le Sueur and La Cépède (1785-1809) in Relation to the Aesthetic and Critical Tradition" (Ph.D. dissertation, Columbia University, 1970) 96-112; and Saloman, "La Cépède's La poétique de la musique and Le Sueur," *Acta Musicologica* 47 (1975): 144-54. See also James H. Johnson, "The French Musical Experience from the Old Regime to Romanticism" (Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1988) 225-29. Johnson argues that the focus of revolutionary musical criticism on audience response reflected the politicization of French culture during the Revolution.

<sup>19</sup> No less a figure than the composer Grétry had exhorted the government to take an active role in producing a musical aesthetic suitable for the French. In his *De la vérité* he writes extensively on the effects of climate on human mores and then explains how these effects can be complemented or countered through musical means. See A.-E.-M. Grétry, *De la vérité: Ce que nous fumés, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (Paris: Pougens, prairial IX [1801]) 2:218-28.

<sup>20</sup> For recent interpretations of this event, see James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: U of California P, 1995) 129-32. Johnson offers a clear discussion of the scientific context in which this concert was performed. See also Michael E. McClellan "If We Could Talk with the Animals," in *Unnatural Acts: Theorizing the Performative*, ed. S.-E. Case et al. (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1995) 237-48.

<sup>21</sup> Pleasure gardens became something of a fad in Paris during the Directory. Their displays of fireworks, musical concerts, and dances seriously rivaled theaters as a popular form of entertainment. Claude Ruggieri, *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les réjouissances publiques* (Paris: Chez l'auteur, 1830) 84-107; and Marvin Carlson, *The Theatre of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1966) 266-67.

<sup>22</sup> The best history of the zoo at the Jardin de plantes remains Gustave Loisel, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours* (Paris: Doin et fils, 1912) 2:158-83. See also Loisel, "Histoire de la ménagerie du Muséum." *Revue scientifique* 49 (1911): 262-63; and Paul-Antoine Cap, *Le Muséum d'histoire naturelle* (Paris: L. Curmer, 1854).

<sup>23</sup> Performers known to have participated in the concert were Martin-

Joseph Adrien (singer), François Devienne (flute), Frédéric Duvernoy (horn), Louis-Joseph Guichard (singer), Xavier Lefèvre (clarinet), and Gaspard Veillard (bassoon).

<sup>24</sup> Georges Toscan, "Du pouvoir de la musique sur les animaux, et du concert donné aux éléphants," *Décade philosophique, littéraire et politique* 20 thermidor VI (7 August 1798) 257-64; and 30 thermidor VI (17 August 1798) 321-29.

<sup>25</sup> Toscan 323-29. There was a long European tradition of attributing human characteristics to animals and to elephants in particular. See Donald Lach, "Asian Elephants in Renaissance Europe," *Journal of Asian History* 1 (1967): 133-76.

<sup>26</sup> Toscan and a number of his associates at the Museum of Natural History had a strong interest in music. In his memoirs Louis-Marie Larévellière de Lépeaux described soirées musicales at which Georges Toscan and scientists from the Museum performed alongside musicians such as the prominent composer Etienne-Nicolas Méhul. Larévellière de Lépeaux, one of France's five Executive Directors from 1795 to 1799, was a trained botanist and frequently socialized with the Museum's naturalists. Louis-Marie Larévellière de Lépeaux, *Mémoires de Larévellière-Lépeaux, membre du Directoire exécutif de la République française et de l'Institut national* (Paris: E. Plon, 1895) 2:412-13.

<sup>27</sup> *Décade philosophique, littéraire et politique* 20 thermidor an VI (7 August 1798) 262.

<sup>28</sup> See Johnson, "The French Musical Experience," 226-29.

<sup>29</sup> This premise had its basis in Michel-Paul-Gui de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Paris: Pissot, 1785; reprint, Geneva: Slatkine, 1969) 62-68. The organizers of the concert were aware of Chabanon's writings. See *Décade philosophique, littéraire et politique* 30 thermidor VI (17 August 1798) 326.

<sup>30</sup> In the early nineteenth century this aesthetic resulted in the privileging of music as an elemental force that produced scientifically measurable effects while retaining an elusive and somewhat mystical identity. This concept of music is evident in the work of Saint-Simon and his disciples. See Ralph P. Locke, *Music, Musicians, and the Saint-Simonians* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) 53-67.

<sup>31</sup> Divided stages had been used prior to La Caverne, but the separation had always been a wall or fence that split the scene vertically. For example, see the review of Beffroy de Reigny's *Le club des bonnes gens* in *Journal de Paris* 26 September 1791, 1098.

32 *Journal des spectacles* 29 frimaire II (19 December 1793) 1354-55.

33 Euterpe, Melpomene, and Thalia are the Muses of music and lyric poetry, tragedy, and comedy respectively.

34 See Jennifer Harris, "The Red Cap of Liberty: A Study of Dress Worn by French Revolutionary Partisans, 1789-94," *Eighteenth-Century Studies* 14 (1981): 283-312; and Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure," *Representations* 4 (1983): 40-50. Also see James A. Leith, "Symbols of the French Revolution: The Strange Metamorphoses of the Triangle," in *Symbols in Life and Art: The Royal Society of Canada Symposium in Memory of George Whalley*, ed. J.A. Leith (Kingston: McGill-Queen's University Press, 1987) 105-117.

35 Pierre Frantz, "Pas d'entracte pour la Révolution," in *La carmagnole des muses*, ed. J.-C. Bonnet (Paris: Colin, 1988) 396-97. See also Anjelica Gooden, *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-Century France* (Oxford: Clarendon Press, 1986).

36 Concern for sustaining theatrical illusion led theater critics to complain about female chorus members who socialized with members of audience during the intermissions. The sight of performers outside of the proscenium destroyed the audiences ability to suspend their disbelief and diminished the work's dramatic integrity. See *Magasin encyclopédique* 12 (1797): 418-19. See also Jean-Baptiste Pujoux, *Paris à la fin du XVIIIe siècle* (Paris: Mathé, 1801) chapter 13; and Aubin-Louis Millin, *Observations sur le costume théâtral* (N.p., n.d.).

37 One reviewer directly applied this architectural metaphor to La Caverne. He compared the overture of Le Sueur's opera to a peristyle through which the listener passes as he enters the opera: "cette ouverture est le péristyle par lequel on passe pour entrer dans l'édifice." *Journal des spectacles* 26 frimaire II (16 December 1793) 1325-29.

38 See Ora Frishberg Saloman, "Chabanon and Chastellux on music and Language, 1764-1773," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 20 (1989): 109-20; Saloman, "French Revolutionary Perspectives" 211-13; and Maria Rika Maniates, "Sonate, que me veux-tu?: The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th Century," *Current Musicology* 9 (1969): 117-40.

39 Saloman, "French Revolutionary Perspectives" 217-20. See also Barry S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (Paris: Institut de musicologie de l'Université de Paris, 1962). The success of symphonies concertantes during the 1790s attests to the popularity of instrumental genres at that time.

## Works Cited

- Aulard, Alphonse, ed. *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le directoire: Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*. 6 vols. Collection de documents relatifs à l'histoire de Paris pendant la Révolution française. Paris: L. Cerf, 1899-1902.
- Boyd, Malcolm, ed. *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Carlson, Marvin. *The Theatre of the French Revolution*. Ithaca: Cornell UP, 1966.
- Chabanon, Michel-Paul-Gui de. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris: Pissot, 1785. Reprint, Geneva: Slatkine, 1969.
- Johnson, James H. "The French Musical Experience from the Old Regime to Romanticism." Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1988.
- . *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Leclerc, Jean-Baptiste. *Essai sur la propagation de la musique en France sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement*. Paris: Imprimerie nationale, prairial IV [1796].
- Leith, James A. *The Art as Propaganda in France, 1750-1799: A Study in the History of Ideas*. Toronto: U of Toronto P, 1965.
- Mason, Laura. "Singing the French Revolution: Popular Songs and Revolutionary Politics, 1787-1799." Ph.D. dissertation, Princeton University, 1990.
- McClellan, Michael E. "Battling over the Lyric Muse: Expressions of Revolution and Counterrevolution at the Théâtre Feydeau, 1789-1801." Ph.D. dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 1994.
- Root-Bernstein, Michèle. *Boulevard Theatre and Revolution in Eighteenth-Century Paris*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- Saloman, Ora Frishberg. "Aspects of Gluckian Operatic Thought and Practice in France: The Musico-Dramatic Vision of Le Sueur and La Cépède (1785-1809) in Relation to the Aesthetic and Critical Tradition." Ph.D. dissertation, Columbia University, 1970.
- Toqueville, Alexis de. *The Old Régime and the French Revolution*. trans. Stuart Gilbert. Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1955.
- Toscan, Georges. "Du pouvoir de la musique sur les animaux, et du concert donne aux elephans." *Décade philosophique, littéraire et politique*. 20 thermidor VI (7 August 1798), 257-64; 30 thermidor VI (17 August 1798), 321-29.





## Arts de guérir: psychologie médicale, médecine parallèle et écriture chez Hervé Guibert

---

Stéphane Spoiden

Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert raconte qu'il avait un jour demandé à Muzil, qui n'est autre que Michel Foucault, quelle était sa position sur la question de la vérité à propos de la maladie fatale dans le rapport entre médecin et patient. Foucault répond: "Le médecin ne dit pas abruptement la vérité au patient, mais il lui offre les moyens et la liberté, dans un discours diffus, de l'appréhender par lui-même, lui permettant aussi de n'en rien savoir si au fond de lui il préfère cette seconde solution" (*A l'ami* 33). Bien que Guibert développe plus tard avec le docteur Chandi ce qu'il appelle "une relation bienfaisante" digne des attentes de Foucault (*Le Protocole compassionnel* 81), force est de constater à la lecture de l'œuvre du sida de Guibert que le niveau de psychologie généralement manifesté par l'institution médicale est bien en deçà de l'optimiste remarque du philosophe. D'ailleurs, Foucault ne se leurrait nullement quant au caractère déshumanisant de la pratique médicale. Guibert se remémore encore ce qu'en disait Foucault à la suite d'une visite médicale qu'il eut à effectuer en 1983:

Muzil passa une matinée à l'hôpital pour faire des examens, il me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci, par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. (*A l'ami* 32)

Ces récriminations lancées à l'encontre du corps médical ne sont pas rares puisque la médecine moderne depuis qu'elle a vu le jour durant le siècle passé n'a cessé d'accuser une carence en matière psychologique. Au dix-neuvième siècle, le succès scientifique de l'école anatomo-clinique, le passage de l'anatomie générale à l'anatomie microscopique et le développement des connaissances en physiopathologie provoquent une transformation profonde de la pratique médicale.<sup>1</sup> La médecine devient l'étude des dysfonctions et porte peu d'intérêt aux entités. Le médecin ne traite plus un être humain mais des organes, des fonctions anormales ou dans le meilleur des cas un porteur de maladies. Le médecin devient un technicien, un technocrate avec honoraires qui relate la maladie comme l'expression de lésions d'organes ou comme trouble de fonctionnement d'une mécanique (*Médecine* 671-72). Ce regard médical déshumanisant et cette indifférence vis-à-vis du vécu et de l'angoisse du patient engendrent depuis la fin du dix-neuvième siècle et régulièrement depuis lors, une perte de confiance en la médecine scientifique et ouvrent la porte aux médecines parallèles qui, de leur côté, séduisent en misant sur les carences du monde médical scientifique.<sup>2</sup>

A partir de ce constat, je me propose, premièrement, de faire ressortir des romans et du journal d'hospitalisation d'Hervé Guibert le parcours typique et observable du malade qui perd peu à peu confiance en la médecine scientifique moderne et qui est tenté, malgré une lucidité hors du commun et une rationalité certaine, de chercher secours et espoir dans la médecine parallèle ou non-médecine; deuxièmement, de déterminer ce que la médecine parallèle, notamment par l'entremise d'un guérisseur au Maroc, offre comme alternative; et finalement, d'analyser brièvement les stratégies déployées par Guibert dans les relations de pouvoir qui prennent place dans le rapport corps médical - patient.

Les exemples d'insuffisance psychologique du monde médical abondent dans les récits de Guibert: la lourdeur et l'intransigeance bureaucratique, les manquements à la déontologie et à l'éthique les plus élémentaires, la pauvre qualité des soins prodigués sont des lieux communs. Avant même qu'il n'ait à se soumettre aux examens requis par le traitement du sida, Guibert avait déjà eu un "avant-goût" de la condition de patient dans sa relation au monde médical. D'une part, les angoisses de son hypocondrie l'avaient déjà amené à endurer les affres d'une urographie opérée dans les pires conditions d'humiliation et d'horreur:<sup>3</sup>

[U]ne épreuve terrible, humilié, couché nu plus d'une heure, alors qu'on ne m'avait pas prévenu de la durée de cet examen, sur une table de métal glacée, sous une verrière où pouvaient me voir des ouvriers qui travaillaient sur un toit, impuissant à appeler quiconque car on m'avait oublié, une aiguille épaisse plantée dans la veine du bras diffusant dans mon sang un liquide violacé qui le chauffait à mort.... (*A l'ami* 41)

D'autre part, Guibert voit à travers l'hospitalisation de Foucault peu avant sa

mort, dont il relate quelques épisodes particulièrement ignobles, la préfiguration de son devenir:

A l'intérieur de la chambre de réanimation c'était un bordel incroyable, un nègre houspillait la soeur de Muzil ... Il dit qu'on n'était pas dans une bibliothèque, il attrapa les deux livres de Muzil ... qui sortaient tout frais de l'imprimerie, et décréta que même ça on n'en voulait pas ici.... (103)

Guibert, en accompagnant son grand ami dans ses derniers moments, partage en quelque sorte le triste sort de nombreux sidéens qui voient partir leur partenaire—image projetée de leur futur proche: “[C]’était désormais une certitude qu’en plus de l’amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun” (102).

Mais pour Guibert, le véritable “premier contact” avec l’institution hospitalière en tant que sidéen constitue également un des épisodes les plus marquants! Guibert est envoyé à l’hôpital Claude-Bernard, très anxieux, afin d’y subir ses premiers tests en vue de l’obtention du médicament AZT. Il se rend compte, sans qu’on l’ait prévenu, que l’hôpital devenu insalubre est désaffecté—et les différents services transférés dans de nouveaux locaux—, excepté le “bâtiment exclusivement affecté aux malades du sida et en fonctionnement à l’intérieur de l’hôpital mort” (*A l’ami* 51). L’incursion de Guibert dans le labyrinthe hospitalier confirme cette isolation suspecte. Un parcours mal fléché parmi des bâtiments lugubres et aux noms peu réjouissants fait office de “service d’accueil,” lui aussi transféré. De “Maladies infectieuses,” Guibert passe par “Epidémiologie africaine” pour enfin aboutir au “Pavillon des maladies mortelles” (53). Arrivé à destination, Guibert doit alors endurer le véritable service d’accueil, celui en blouse et chaussures blanches. Le personnel n’a que faire des moindres principes de discrétion et de bienveillance qu’un minimum de compréhension de l’état psychologique des patients visiteurs prescrirait. Guibert expérimentera encore une telle pratique dénuée de toute considération déontologique ou même simplement humaine lors de son ultime hospitalisation lorsqu’une infirmière lui lancera malicieusement: “Qu’est-ce qui est préférable, une injection dans l’œil, moi je sais que je ne supporterais pas, ou devenir complètement aveugle ?” (*Cytomégalo virus* 33).

Dans *Le Protocole compassionnel*, son deuxième livre sur le sida et suite de *A l’ami*, Guibert relate avec détails les deux fibroscopies qu’il eut à supporter, la deuxième, un modèle de soins, servant de contrepoint comparatif à la première qui, celle-ci, relève de la torture.<sup>4</sup> Guibert, ayant commis “l’erreur” de se présenter sans dossier ni lettre de recommandation, eut droit au régime “ordinaire” prodigué par l’assistant débutant et terrorisé, et à l’inattention cynique du docteur responsable. Guibert conclut après coup: “Pour le docteur Domer,” qu’il caractérise au passage de sadique nazi, “je n’étais qu’un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre son temps” (58). La

terreur que suscite l'examen médical est encore parfaitement exprimée dans la description d'une salle d'attente où les patients horrifiés hésitent malgré leur délabrement physique, ou plutôt en raison de leur état désespéré, à subir une opération insupportable:

Nous étions trois à attendre l'examen, assis en rang d'oignon près de cette porte derrière laquelle il se faisait, essayant de comprendre les allées et venues, guettant les bruits qui nous parvenaient et cherchant à apercevoir dès que cette porte s'entrouvrirait une partie de l'appareillage qui allait nous torturer.  
(40)

Ce type d'examen standardisé, impersonnel et peu compréhensible pour le patient est d'autant plus déplaisant qu'il reproduit le sentiment d'invasion que suscite le sida lui-même. Les nombreuses interventions que subit Guibert comportent inmanquablement un appareillage qui s'insère dans le corps et suit douloureusement ses méandres à l'image du virus VIH qui s'insinue dans le sang. Guibert décidera de mettre fin à ces pratiques trop réminiscentes de sa maladie au risque de voir sa piètre santé se dégrader davantage: "Je refuse les endoscopies: fibroscopie, coloscopie, lavage alvéolaire, tuyaux dans la gorge, dans le cul, dans les poumons, j'ai déjà donné" (*Le Protocole compassionnel* 28).<sup>7</sup> En outre, la métaphore de pénétration et d'envahissement comporte une signification psychologique personnelle pour l'auteur que seul le docteur Chandi ménage. Guibert nous informe dès le début de son premier roman que depuis tout petit il refuse le bâtonnet de bois couramment utilisé pour l'auscultation de la gorge, qui pour lui est "truffé d'échardes mentales" (*A l'ami* 19). Au viol du corps, s'ajoute également cette sensation de vol par les quantités astronomiques de sang qu'on lui prélève régulièrement. Guibert finira par négocier avec le personnel médical vampirique le nombre de tubes à lui soutirer pour les analyses, "Tout est marchandage dans la vie" dit-il (*Le Protocole compassionnel* 227). Les ponctions lombaires, ridiculement inutiles, opérées sur Michel Foucault à l'agonie quelque six ans plus tôt,—autre signe prémonitoire—avaient préparé Guibert à affronter les prélèvements sanguins et sanguinaires.

La dépossession du corps et la perte de contrôle et de liberté sur la maladie sont encore accentuées par l'utilisation d'un jargon par le corps médical—qui aliène le patient—et surtout par l'incapacité générale des médecins à traduire les diagnostics en termes simples. Par la force des choses, Guibert finit par quelque peu s'en accommoder: "J'aimerais manier parfaitement le jargon des médecins, c'est comme un truc codé, ça me donne l'illusion vis-à-vis d'eux de ne pas être le gosse devant lequel on parle anglais pour des histoires de cul" (*Le Protocole compassionnel* 105). Le manque de cure et la difficulté à traiter un syndrome protéiforme amplifient encore ce sentiment de malaise entre soigné et soignant.<sup>6</sup> Le degré élevé de confiance exigé dans toute relation entre médecin et patient s'estompe considérablement quand la médecine scientifique est incapable

de rendre compte de la biologie et de la pathologie de la maladie.<sup>7</sup> Dans le cas d'une maladie incurable comme le sida, la thérapeutique prodiguée par le milieu médical est souvent complexe, incompréhensible et incertaine. Elle affaiblit ou annihile la capacité du malade à se soigner et finalement l'"exproprie" de sa santé et de son corps. Quand Guibert confie à Bill, manager d'un grand laboratoire pharmaceutique, qu'il a le sida, il sent qu'il perd "toute liberté et tout contrôle sur sa maladie" (*A l'ami* 15). Son périple est parsemé de diagnostics et de prescriptions contradictoires. Les avis divergent sur les causes d'aggravation de son état quand Guibert en pleine dépression voit simultanément quatre médecins au début du *Protocole compassionnel*. C'est sous l'insistance de son entourage et non du corps médical qu'il se résout enfin à prendre du Prozac, un antidépresseur, que tous ses amis lui conseillent. La méfiance que manifeste Guibert à l'encontre de la pharmacopée s'en trouvera accrue par les diverses tergiversations des médecins et les déclarations alarmistes sur les effets néfastes de nouveaux traitements non testés. Les doses d'AZT et de DDI, les deux principaux médicaments que Guibert a utilisés, font l'objet de désaccords entre médecins et de compromis pour le moins suspects mais néanmoins révélateurs d'un aveu d'ignorance:

Que vous débutiez maintenant ou plus tard, que vous arrêtiez demain et repreniez après-demain n'a aucune sorte d'importance, parce qu'on ne sait rien à ce sujet. Ni quand on doit commencer le traitement, ni à quelles doses. Celui qui vous dira le contraire vous mentira. Votre médecin en France vous prescrit douze gélules, moi six, alors coupons la poire en deux, disons huit par jour. Le docteur Chandi qualifiera ensuite ces propos de dangereux. (*A l'ami* 229)

L'AZT aux effets secondaires nocifs s'avère insupportable pour Guibert qui l'abandonne au profit du DDI. Ce nouveau *pharmakon*, remède ou poison selon la dose, suscite, comme pour le Prozac, cette même attitude chargée d'hésitations et d'ambiguïté chez Guibert; une réticence exacerbée par la double inscription de la mort dans ce médicament qui a le pouvoir de tuer ou de sauver, et obtenu suite au décès de son premier destinataire. Emily Apter note à propos que Guibert est constamment hanté par "le spectre de [ce] danseur mort" (89). En effet le DDI, promesse de vie et ombre de mort, procure à Guibert un sursis revitalisant qui lui permet de reprendre entre autres ses activités littéraires: "C'est mon âme que je dissèque à chaque jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur mort" (*Le Protocole compassionnel* 80). Ce sursaut d'espoir n'empêche pas Guibert de prendre peu à peu ses distances vis-à-vis des instances médicales. Après une période de familiarisation à sa dégradation physique, quelque peu ralentie par le DDI, Guibert se désintéresse des diagnostics, "récupère" son libre-arbitre, se surinforme sur la maladie et cherche d'autres possibilités thérapeutiques.

Avant d'être tenté par les médecines alternatives, Guibert mise sur ses

relations dans les milieux médicaux afin d'obtenir le dernier médicament prometteur, de participer aux dernières expérimentations ou d'être l'heureux bénéficiaire de l'intangible vaccin curatif. Le monde pharmaceutique apparaît complètement inféodé à la loi du profit et dépourvu de psychologie dans ses pratiques expérimentales telles que le principe du double aveugle, justifiable sans doute pour la recherche mais particulièrement sinistre pour les participants. Même si Guibert bénéficie de quelques manipulations de protocoles, il n'en reste pas moins, et pour cause, que le monde médico-pharmaceutique ne brille pas par ses qualités humaines. Guibert dénonce également les nombreux personnages qui utilisent le sida comme "espoir de positionnement et de reconnaissance publique" (*A l'ami* 132). *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*—le titre ne pourrait être plus explicite—est un réquisitoire violent contre Bill, son supposé ami qui lui fait croire de manière éhontée à un remède bidon. Le microcosme que compose l'entourage de Bill (le docteur Chandi, Guibert et quelques-uns de ses amis) représente une image réduite, une synecdoque des agissements infâmes de l'industrie pharmaceutique. A travers ce sinistre individu épris de fantasmes de contrôle et de toute puissance, Guibert s'en prend à la domination qu'exerce l'industrie pharmaceutique sur le monde médical et par conséquent sur les consommateurs.

A défaut de renoncer totalement aux soins de la médecine scientifique, Guibert "s'ouvre" néanmoins à d'autres alternatives: avec circonspection et sans grand espoir à l'acupuncture et à l'homéopathie (médecines officialisées en France), en dépit de l'enthousiasme de son entourage; avec amusement aux suggestions de lecteurs, pas toujours bienveillants, qui proposent crudothérapie, injections mystérieuses et onéreuses d'hormones animales.<sup>8</sup> La croyance religieuse le tente un instant lors d'un voyage au Portugal où il se résout à déposer des ex-voto dans une église célèbre pour ses miracles (*A l'ami* 207-11). L'offrande finira dans une poubelle de Lisbonne. Mais la tentation et l'espoir—le dernier espoir!—se fera plus intense quand Guibert au bout du rouleau, en train de mourir, se rendra au Maroc chez un guérisseur aux pouvoirs exceptionnels (*Le Protocole compassionnel* 174-217). Celui-ci se présente comme l'image inversée de la médecine scientifique. Il noue d'emblée avec Guibert un rapport humain réel: il l'assure de son support et de son aide totale car il le considère désormais comme un fils. Guibert remarque, rassuré mais non sans ironie, que ce guérisseur n'a pas le profil typique du vieux gourou ou l'éclat du charlatan mais bien des allures de "chanteur d'opérette" (194). De fait, ce personnage cherche visiblement à se distancier au niveau de sa pratique de toute caractérisation charlatanesque: il promet la discrétion, ne veut pas entendre parler d'argent et assume une certaine incompréhension—feinte ou réelle—de ses dons. A l'inverse du colloque médical classique qui exige confiance et soumission de la part du patient et autorité de la part du médecin, le guérisseur offre une relation égalitaire

(tutoiement d'entrée) en avouant avant d'"ausculter" Guibert qu'il ne connaît pas le mal dont il souffre, mais qu'ils vont tenter de l'anéantir ensemble. Le guérisseur ne minimise pas non plus la maladie: après quelques minutes de magnétisme, il avoue n'avoir jamais vu un mal semblable, qu'il caractérise de cancer inversé. Bien que ses commentaires n'établissent qu'une collection de clichés sur le virus VIH comme "En tout cas il n'aime pas l'oxygène, ce virus" (197), ceux-ci contribuent néanmoins à "l'authenticité" de sa pratique. Après une intervention anormalement longue d'une heure, si l'on admet qu'il guérit une méningite en cinq minutes, il offre une explication simple de la maladie et une thérapeutique claire et définitive qui tranche avec les tergiversations et procédures incertaines de la médecine scientifique. Tout en réfutant qu'il fait de la simple manipulation psychologique: "Et surtout pas de méthode Coué, hein!" s'exclame-t-il (198),<sup>11</sup> le guérisseur propose à Guibert de prendre du magnésium et de boire un verre d'eau tous les jours à heure déterminée de façon à ce qu'il puisse se concentrer sur son patient au même moment. Ensuite, il explique que le virus s'autodétruit "un peu comme un scorpion qui se pique avec sa queue" (200). Une explication limpide de la maladie et de sa rémission, une promesse de guérison maintes fois réitérées semblent convaincre momentanément un malade en proie au désespoir.

Parallèlement à cette escapade dans le monde de la non-médecine qui sera évidemment sans lendemains, Guibert essaie néanmoins de modifier cette relation de contrôle de la maladie et du corps du patient imposée par l'instance de pouvoir que forme le monde médical et hospitalier. Guibert démontre que le pouvoir de l'institution médicale se définit à travers la dynamique qui se crée entre les opérations régulatrices, les modes disciplinaires imposés par les médecins et les formes de résistance opposées par le patient.<sup>10</sup> Outre les amitiés de longue date qu'il entretient avec certains médecins, il cherche à établir une relation plus personnalisée avec une jeune femme médecin, Claudette Dumouchel, qui se montre d'emblée réticente aux "avances" de Guibert. Cette relation "amoureuse" à caractère compensatoire, qu'elle soit réelle ou fictionnalisée, dénote à souhait l'ampleur du déficit relationnel entre médecins et patients que ressent Guibert. Celui-ci déploie une stratégie de séduction et développe une relation fantasmatique qui ne visent en fait qu'à relâcher la tension et le contrôle qu'exerce sur lui l'institution médicale. Au bout de plusieurs mois, quand Claudette Dumouchel est enfin moins revêche à ses approches, Guibert raconte, à la doctoresse ennuyée, un cauchemar qu'il a fait et dans lequel elle l'abandonne en disant: "Monsieur Guibert il n'y a pas que vous au monde!", Guibert répliquant, "Mademoiselle Dumouchel, je ne sais pas si cet abandon ne relève pas de ce qu'on appelle une faute professionnelle" (*Le Protocole compassionnel* 221).

"Le médecin est impuissant, sinon psychologiquement, à tendre le leurre que la maladie peut être reculée, sinon vaincue" (*Le Protocole compassionnel* 166). L'accusation est pratiquement sans appel: sinon psychologique-

ment..., mais à l'exception du docteur Chandi, l'entourage médical de Guibert se montre précisément incapable de remplir cette ultime et unique tâche face à l'implacable maladie. Emily Apter suggère que la distance médicale entre patient et médecin imposée par l'éthique ne peut être maintenue avec ce type nouveau de maladie qu'est le sida et qu'il est nécessaire de réinventer la relation (95). C'est indéniable mais ce serait ignorer la plus grande partie de l'histoire des maladies que d'affirmer que le sidéen au seuil de la mort et sans espoir de guérison soit dans une situation inédite, et que le sida soit la première maladie à remettre radicalement en question la relation entre soignant et soigné. Le geste symbolique d'unité entre médecin et patient observé par Apter dans le projet de Guibert de filmer une intervention chirurgicale, qui inclut immanquablement le docteur, révèle dans le sens photographique non seulement le souhait de voir se créer une nouvelle relation en regard du sida, mais aussi de reconsidérer l'état lamentable de la pratique médicale aux niveaux psychologique et humain, quelle que soit la maladie. La problématique relationnelle soulevée par le sida parachève la remise en question généralisée du colloque médical, observée depuis de nombreuses années déjà parmi des patients qui requièrent un usage intensif de soins hospitaliers comme les hémophiles et les dialysés ou dans les revendications des associations contre le cancer.<sup>11</sup> Et bien avant l'émergence sociale de cette contestation ou la parution de réquisitoires violents contre la médecine (*Némésis médicale* de Ivan Illich), le champ littéraire, avec notamment *Le Pavillon des cancéreux* d'Alexandre Soljenitsyne, avait déjà dénoncé l'inacceptable rigidité de la stricte binarité du paradigme pasteurien. Cette "grande bataille napoléonienne", pour reprendre l'expression d'André Glucksmann (116), fondée d'une part sur la soumission et l'ignorance du patient, et d'autre part sur une application de techniques positives de savoir confortées par quelques victoires retentissantes au vingtième siècle (tuberculose, poliomyélite...) ne peut résister au nouveau défi que constituent le sida et la résurgence de maladies infectieuses que l'on croyait à jamais vaincues.<sup>12</sup> Le geste de Guibert ainsi que son comportement général vis-à-vis de l'institution médicale est un appel à une médecine participative transparente où le soigné s'automédicalise et s'informe et où le soignant, en même temps que d'admettre sa relative ignorance ou incompetence, doit reconsidérer la teneur fondamentale du regard médical. La pratique médicale se doit désormais de dépasser le champ délimité de son investigation—le corps individuel et ses dysfonctions—et tenir compte de la charge psychologique individuelle et collective qu'il incarne. Herzlich et Pierret en 1984, avant que tout commentaire sur l'ébranlement définitif du paradigme pasteurien causé par le sida ne soit possible, concluent déjà que:

C'était vrai dans le passé, face à un savoir médical incertain; mais même aujourd'hui où elle est forte de la légitimité de la science, la médecine s'inscrit dans le social : le médecin est dépendant, dans son savoir et sa pratique, de l'expérience des

malades, des visions qu'ils ont de leur mal et du discours collectif sur la maladie. (16)

Les deux semaines d'hospitalisation retranscrites dans *Cytomégalo*virus confirment malheureusement la solide subsistance de l'"ancien régime". Guibert témoigne de "la patience du patient" requise pour "survivre" dans ce sanctuaire paradigmatique du pouvoir institutionnalisé où règnent en maîtres, médecins et personnel infirmier avec leurs routines administratives et personnelles.<sup>13</sup> Le style et la présentation dépouillés ainsi que les anecdotes tragi-comiques comme les demandes répétées, jour après jour, d'un obturateur ou d'un pied mobile à perfusion, confèrent au journal une qualité cauchemardesque quasi beckettienne. Après trois jours d'hospitalisation, les micro-exactions constamment subies contraignent Guibert à cette réflexion terrifiante: "Il faut tout de suite se faire respecter, c'est épuisant, un rapport de forces qui dure un ou plusieurs nuits et jours. Ils veulent qu'on perde, ils comptent sur l'usure. Ensuite, selon les cas, ils respectent ou ils lamentent" (29). On ne sait selon les remarques de Guibert si la maladie n'est pas moins cause d'épuisement que l'affrontement sans répit qui l'oppose au personnel médical: "Vidé ce soir, comme si j'avais boxé, malade, pendant deux jours et deux nuits, contre une cinquantaine de personnes en principe en bonne santé" (43-44). La fatigue et la perte d'énergie, le prix à payer, ne dissuadent pas Guibert de la pratique de la rébellion douce. Dans un conflit qui l'engage à une infirmière, la confrontation s'avère payante puisqu'elle aboutit en un changement favorable de personnel (41-42). Guibert se fera assurément respecter lorsqu'il refusera de se laisser emmener nu sous la "blouse de papier bleu transparent" de circonstance à travers les couloirs pour une intervention chirurgicale (58). Le service entier sera stupéfait de voir ce patient arriver dans le bloc opératoire en "costume de ville, [s]on chapeau sur la tête et la blouse transparente bleue sur l'épaule" et demander à se changer dans les toilettes (60-61). Guibert confirme à travers ce geste excentrique que le pouvoir, s'il fallait encore s'en convaincre, se négocie perpétuellement dans la dynamique que créent formes de résistance et impositions disciplinaires.

Au terme de ce rapide survol de la psychologie et des rapports de pouvoir entre soignants et soignés dans l'institution médicale, subsiste néanmoins une question: pourquoi Guibert se laisse-t-il tenter par des voies alternatives auxquelles, au fond, il ne croit pas? L'ambivalence apparente de Guibert dans ses démarches hétérodoxes ne fait que révéler la douloureuse contradiction entre d'une part l'impotence de la médecine avec sa promesse de guérison déçue, et d'autre part le désir de guérison du malade. Son voyage au Maroc, ainsi que les nombreuses aventures qui le mèneront à travers le monde dans un état de santé déplorable, semblent être des choix faits à la limite de la rationalité face à la certitude d'une mort proche. Mais pour Guibert, c'est une manifestation d'un espoir ultime, existentiel, un espoir "fou". Il s'agit en effet d'une expression de la vie,

de la "Vraie Vie"—selon l'expression de Pascal de Duve, autre écrivain sideen—, qui cherche à dépasser les limites de contrôle et de prédictions établies par l'institution médicale, et plus généralement à échapper aux contingences et aux conventions de la vie réglée. C'est pourquoi, comme le dit Guibert, les sidéens aiment voyager en dépit des interdictions prononcées par les médecins pour ensuite blâmer ceux-ci si quelque "accident" a lieu (*Le Protocole compassionnel* 91). Pour Guibert, le voyage et la scriptualisation de la maladie—le "vaccin littéraire"—constituent les deux moyens principaux de réinvention de soi-même dans le rapport de forces que la maladie lui impose. La maladie signifie au sidéen une injonction; elle l'assujettit et le constitue. La seule issue envisageable est de créer un nouveau rapport avec la maladie qui ne peut relever de la dérobadie ou de l'esquive. Ce nouveau mode d'existence résulte d'une pensée—prendre la maladie avec philosophie—qui consiste à infléchir le pouvoir que la maladie peut exercer sur l'individu. Guibert invente ce que Foucault appelle un "processus de subjectivation," une nouvelle éthique ou un art de vivre (Foucault 32-39).<sup>14</sup> Dans *L'Homme au chapeau rouge*, dernier roman de la trilogie, le narrateur Guibert se transforme en marchand de tableaux - collectionneur, et développe une nouvelle forme de subjectivité où le monde médical et la maladie apparaissent à peine. Après la mort de Guibert paraît *Le Paradis*, vague souvenir recomposé d'un narrateur métamorphique dont les fragments de mémoire s'effacent comme par enchantement. Ce narrateur, à la fois Hervé Guibert, H. G. et héritier fictif d'un riche homme d'affaires, réduit le sida à une trace: élément à la fois central et invisible, une réduction homéopathique dans un monde en train de se dissoudre. Il déclare en parlant de lui-même et de sa partenaire Jayne Heinz: "Nous avons fait le test ensemble, nous n'avons pas le sida" (130). Par ailleurs, dans ce même registre de l'oblitération du monde réel, relevons succinctement que Jayne Heinz est un "non-être", absente des registres d'état civil, qui écoute une non-musique sur des disques compact vierges et lit des livres non-coupés. Le narrateur quant à lui, dans son aspiration à une nouvelle subjectivité aspire à une atomisation de son moi:

Je suis un être double, écrivain parfois, rien d'autre les autres fois, je voudrais être un être triple, quadruple, un danseur, un gangster, un funambule, un peintre, un skieur. J'aimerais faire du delta-plane et me jeter dans le vide, foncer comme un bolide sur des pistes dont la neige serait de l'héroïne. (117)

A la schizophrénisation du sujet s'ajoute une "schizophrénie temporelle" de la narration composée en discontinu de fragments de présents perpétuels avec à l'occasion un ancrage dans le passé mais dont aucun continuum linéaire ne peut être déduit. En somme, le procès d'esquive de la maladie au seuil de la mort passe par une déréalisation du monde référentiel doublée d'une narration fragmentée qui la renforce.

Le voyage et l'écriture sont une tentative de "dépassement" de la ligne

imposée par le sida ou plus exactement une courbure ou un chevauchement comme le précise Deleuze: "Ployer la ligne pour arriver à vivre sur elle, avec elle: affaire de vie ou de mort" (151). Rappelons que Guibert avait bénéficié d'un "sursis" grâce à la combinaison de DDI et de Prozac, qui l'autorisait à reprendre ses activités de voyage et d'écriture.

C'est le DDI du danseur mort, avec le Prozac, qui écrit mon livre à ma place. Ce sont ces 335 milligrammes de poudre blanche fabriquée à Ickenham, Middlesex, en Angleterre, et cette gélule quotidienne de 20 milligrammes de Fluoxétine Chlorohydrate qui me redonnent la force de vivre, d'espérer; de bander, de bander pour la vie, et d'écrire. (*Le Protocole compassionnel* 84)

Cette écriture sous influence que Guibert doit au pharmakon chimique repose sur l'adroit maniement d'un double paradoxe. D'abord, l'impossible projet d'écrire sa maladie afin de s'y soustraire, afin d'échapper à son emprise. La double injonction d'écrire et d'oublier sa maladie simultanément est déjouée par une croyance ferme à la magie des mots qui incite Guibert à compromettre sa vie, deuxième paradoxe, par le projet même qui vise à la sauver: "Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre" (*A l'ami* 257). Ce *pharmakon* littéraire, car le projet d'écriture retient toujours le même potentiel de guérison et de santé, permet à Guibert de se "libérer" momentanément du sida par la juxtaposition de ces deux paradoxes qui, tels des contraires, s'annulent mutuellement. L'éliision de la maladie est encore et toujours fonction d'une dérobade. Le "vaccin littéraire" existe, Guibert l'a inventé.

The Ohio State University

## Notes

<sup>1</sup> La physiopathologie est l'étude des troubles qui apparaissent dans le fonctionnement des organes au cours d'une maladie.

<sup>2</sup> L'apparition et le succès populaire de la plupart des médecines parallèles, toujours en vogue à l'heure actuelle, concordent avec le développement de la médecine moderne durant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Le chapitre "Histoire de la médecine" par Pierre Huard et Marie-José Imbault-Huart de l'encyclopédie de la Pléiade *Médecine* (Vol.1) mentionne la "Christian Science," l'osthéopathie, la chiropraxie, les régimes végétariens, le naturisme, l'énorme succès en fin de siècle de différentes écoles d'hypnose, ainsi que le développement de l'homéopathie et de l'acupuncture (614-16).

<sup>3</sup> L'urographie est un examen médical qui consiste à radiographier l'appareil urinaire à l'aide d'une substance opaque aux rayons X, injectée par voie intraveineuse.

<sup>4</sup> La fibroscopie est un examen médical, douloureux et délicat, qui consiste à ausculter par voie orale l'appareil digestif et à effectuer si nécessaire un prélèvement de tissus des parois de l'oesophage et de l'estomac généralement.

<sup>5</sup> La coloscopie est un examen endoscopique du colon. Tous les examens mentionnés dans ce passage par Guibert sont pratique courante dans le traitement de diverses maladies opportunistes associées au sida.

<sup>6</sup> Le sida n'est à vrai dire pas une maladie mais un état d'immuno-déficience qui laisse à une multitude d'affections—souvent rares—la possibilité de se développer. A défaut de cure et outre les médicaments tels que AZT et DDI qui dans la plupart des cas ralentissent le développement du virus, la stratégie jusqu'à aujourd'hui est de soigner les affections lorsqu'elles apparaissent. Un travail de prévention s'effectue également sur les maladies les plus opportunistes.

<sup>7</sup> C'est manifestement le cas en cette fin de siècle avec le sida comme ce le fut au siècle passé avec la syphilis et la tuberculose.

<sup>8</sup> La crudothérapie, connue aussi sous le nom d'instinctothérapie, est une méthode thérapeutique alternative qui consiste à ne consommer que des aliments crus et frais, sous leur forme naturelle, sans transformation, ni mélange. La méthode a pour but de permettre à l'adepte de retrouver un instinct alimentaire inné qui lui indiquerait l'aliment, selon l'odeur et le goût, dont le corps a besoin. Cette pratique repose sur le principe que l'alimentation (non-naturelle) est la cause principale des maladies.

<sup>9</sup> La "méthode Coué" est une technique de psychothérapie qui utilise l'hypnose et notamment l'autosuggestion comme moyen de guérison.

<sup>10</sup> Michel Foucault développe la thématique de contrôle, de régulation

et de résistance en particulier dans *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975) et *La Volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976). Il tient pour principe explicatif que le pouvoir se définit dans une dynamique perpétuelle entre opérations régulatrices exercées par les structures hégémoniques et la résistance qu'elles occasionnent.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de deux sociologues Claudine Herzlich et Janine Pierret *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui* (Paris: Payot, 1984).

<sup>12</sup> On observe depuis une dizaine d'années le retour en force de maladies comme la tuberculose, la peste et les maladies vénériennes en général. Les causes généralement admises sont autant d'ordre biologique que social. L'usage irraisonné des antibiotiques (qui ont provoqué des mutations inattendues) et les changements de mode de vie (voyages rapides à travers le monde, urbanisation, dégradation de l'aide sociale et médicale...) sont les causes le plus souvent citées.

<sup>13</sup> Linda Singer, dans *Erotic Welfare* (New York: Routledge, 1993), relate l'expérience de sa propre hospitalisation et présente ses réflexions sur le fonctionnement des hôpitaux qui rejoignent à bien des égards celles d'Hervé Guibert. Voir en particulier le chapitre "Hospitalization and AIDS".

<sup>14</sup> Michel Foucault utilise le terme de "subjectivation" pour la première fois lors de sa dernière interview réalisée par André Scala et Gilles Barbedette, et publiée dans *Les Nouvelles* du 28 juin 1984. La traduction anglaise par Thomas Levin et Isabelle Lorenz paraît dans le numéro de l'été 1985 de *Raritan*, et est reprise dans *Michel Foucault - Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*. Ed. Lawrence D. Kritzman..

## Ouvrages cités

- Apter, Emily. "Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of 'sida' in France." *Writing AIDS - Gay Literature, Language, and Analysis*. Eds. Timothy F. Murphy & Suzanne Poirier. New York: Columbia UP, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- Duve, Pascal de. *Cargo vie*. Paris: Lattès, 1993.
- Foucault, Michel. *L'Usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.
- Glucksmann, André. *La Fêlure du monde*. Paris: Flammarion, 1994.
- Guibert, Hervé. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Le Protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Cytomégalo virus*. Paris: Seuil, 1992.
- . *L'Homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1992.
- . *Le Paradis*. Paris: Gallimard, 1992.
- Herzlich, Claudine et Janine Pierret. *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*. Paris: Payot, 1984.
- Illich, Ivan. *Némésis médicale*. Paris: Seuil, 1975.
- Huart Pierre, et Marie-José Imbault-Huart. "Histoire de la médecine." *Médecine*. (vol. 1) Paris: Gallimard, 1980. Sous la direction de Pierre de Graciansky et Henri Péquignot. 2 vols.
- Kritzman, Lawrence D., ed. *Michel Foucault - Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*. New York: Routledge, 1988.
- Médecine*. Encyclopédie de la Pléiade (Vol.1). Sous la direction de Pierre de Graciansky et Henri Péquignot. Paris: Gallimard, 1980.
- Singer, Linda. *Erotic Welfare*. New York: Routledge, 1993.
- Soljenitsyne, Alexandre. *Le Pavillon des cancéreux*. Paris: Julliard, 1968.
- Tissot, René. "Psychologie médicale." *Médecine*. (vol. 1) Paris: Gallimard, 1980. Sous la direction de Pierre de Graciansky et Henri Péquignot. 2 vols.





## L'Importance des lieux et de l'espace dans *Bajazet*

---

Alain-Philippe DURAND

En écrivant *Bajazet* Racine a définitivement amorcé un des tournants les plus risqués de sa carrière. Revenons en arrière et plus précisément à l'année 1672. C'est en janvier que *Bajazet* est représentée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne<sup>1</sup> et Racine a de quoi s'inquiéter. En effet, bousculant les règles de la "sacro sainte" Antiquité, il a non seulement basé son oeuvre sur une histoire qu'il affirme "véritable" et vieille de trente ans,<sup>2</sup> mais il a également situé sa tragédie en Turquie. Le dramaturge a donc choisi un lieu bien moderne pour son époque. De plus, le concept du lieu et de l'espace joue un rôle central dans *Bajazet*. Jusqu'à cette oeuvre, que ce soit dans *Britannicus*, *Bérénice* ou *Andromaque*, Racine utilisait presque toujours le même schéma en ce qui concerne le lieu: un palais ou un temple cadre de la discussion et de l'action, et un port en guise d'échappatoire. Autrement dit, l'accent était surtout mis sur l'action. En revanche, le schéma de *Bajazet* se base sur le lieu qui devient l'arme tragique.

L'importance de la notion de lieu dans cette tragédie est rendue possible grâce à sa relation constante avec la notion d'espace. Cette relation est illustrée par un conflit intérieur/extérieur dont le coeur est le sérail. Il s'agit du lieu fermé par excellence qui étouffe progressivement ses victimes. D'autre part, on remarque autour du sérail la circularité de l'action qui est causée par plusieurs lieux ayant tous une fonction symbolique.

Le but de cette étude sera de démontrer comment Racine a utilisé les lieux et l'espace afin de mettre en scène l'étouffement progressif ainsi que l'insoutenable atmosphère de cette "chronique de morts annoncées"<sup>3</sup> que ne désap-

prouverait pas Gabriel García Marquez.

Lorsque Racine choisit de situer sa nouvelle tragédie en Turquie, il ne veut pas simplement suivre la mode orientale qui dominait à cette époque. En effet, et comme l'a écrit Philippe Hourcade, on aurait tort de croire que le poète avait pour but de créer sa propre version du *Bourgeois Gentilhomme* (75). Ce qui intéresse Racine est de trouver un endroit différent où il pourra développer le thème de l'étouffement hermétique autour duquel il a décidé d'organiser son intrigue. La Turquie s'impose logiquement comme le meilleur choix. Il s'agit d'un lieu qui se distingue de l'Antiquité et qui, malgré l'indéniable curiosité qu'il suscite, reste méconnu et entretient le mystérieux. Enfin, grâce à ce sérail oriental, Racine maintient la distance entre le public et sa pièce. Son objectif est de renforcer la séparation intérieur/extérieur. Il veut mettre en valeur la circularité de l'étouffement qui se resserre progressivement autour des personnages du sérail. D'ailleurs, Racine a pris soin de justifier ses choix dans les deux préfaces de la pièce. Selon lui, la distance peut se substituer au temps. Ainsi, il écrit dans la deuxième préface que "l'éloignement des pays sépare en quelque sorte la trop grande proximité des temps[...]" (Racine 10).

Cependant, Racine aborde aussi l'image de ces gens livrés à eux-mêmes dans l'enceinte fermée: "Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnages qui vivent dans le sérail que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre." Pour Racine, la notion d'espace remplace celle de temps. En effet, le dramaturge insiste sur la séparation des deux mondes, sur le fait que, dans le sérail, des hommes et des femmes devront prendre une décision sous le joug insupportable que représente le regard des autres.

Avant d'arriver à l'analyse du sérail et du schéma étouffant qu'il suscite, il est nécessaire de se pencher sur l'organisation technique de l'oeuvre. Comment Racine a-t-il mis en scène *Bajazet*? Comment a-t-il exploité la scène et les décors? Quels sont les mots ou expressions qui renforcent l'importance de la notion de lieu? Tout d'abord, qu'ils s'appellent Barthes, Maskell ou Scherer<sup>4</sup> les critiques soulignent judicieusement l'organisation de l'espace scénique. On relève donc dans *Bajazet* une double relation entre "'scenic place' [which] is the place represented by the stage and its immediate environs [and] 'geographical place' [which] is the locality where the action is said to unfold" (Maskell 18). Dans *Bajazet*, l'espace scénique a évidemment pour cadre le sérail. Les autres salles du palais ainsi que le port et le camp d'Amurat représentent l'espace géographique. Il s'agit en fait de l'espace extérieur que Roland Barthes a partagé en trois: la mort, la fuite, l'événement (5). Ainsi, Bajazet, Roxane et Atalide meurent tous les trois dans des salles ou couloirs annexes au sérail. Acomat obtient sa liberté en fuyant le sérail sur un bateau. Enfin, Amurat organise toute sa stratégie qui provoquera la tuerie finale depuis un camp matériellement invisible.

En ce qui concerne le décor, Laurent le décrit comme "un salon à la Turquie."<sup>5</sup> On imagine l'abondance luxuriante et colorée d'étoffes qui remplissent la scène. Cela ajoute au ton d'exotisme et d'étrange que Racine semble

vouloir donner à son oeuvre. Enfin, Alain Niderst note en parlant du palais qu' "une éternelle nuit semble y régner" (89). Selon Niderst, et il n'est pas le seul,<sup>6</sup> l'atmosphère de *Bajazet* réclame un conflit entre l'obscurité du palais et du sérail en particulier et la lumière venue de l'extérieur. Dès le premier acte, Acomat déclare:

Souffrez que Bajazet voie enfin la lumière:  
Des murs de ce palais ouvrez-lui la barrière; (237-38)

En réalité, si Racine ne donne pas beaucoup d'indications scéniques, une analyse lexicale de *Bajazet* s'avère très utile pour reconstituer la scène et le décor de la pièce. De nombreux critiques ont suivi le texte de près, mais ils n'ont pas cependant décomposé la pièce de Racine du point de vue lexical. Pourtant, il semble qu'une étude approfondie du vocabulaire de *Bajazet* soit une formidable source d'informations concernant non seulement la représentation des lieux mais aussi de l'atmosphère scénique.

La concordance de Freeman<sup>7</sup> confirme l'importance des lieux dans *Bajazet*. Ainsi, le mot "lieu(x)" apparaît seize fois dans la pièce. De plus, une analyse stricte du vocabulaire ayant un rapport avec le lieu ou l'espace permet de distinguer plusieurs groupes lexicaux qui définissent le schéma de *Bajazet*. Premièrement, se retrouvent les bâtisses qui sont les témoins de l'action: "palais" (15) (ce mot ne revient autant què dans *Britannicus*) et "séail" (12). Ensuite, la liaison à l'intérieur du palais et du sérail s'effectue grâce à des "chemins" (7), des portes (6), ou des détours (3). S'adressant à Osmin, Acomat dit:

Nourri dans le sérail, j'en connais les détours; (1424)

Néanmoins, les déplacements doivent souvent faire face à des obstacles (6), des murs (5), et des remparts (2). A cet égard, la phrase d'Acomat est frappante:

Des murs de ce palais ouvrez-lui la barrière; (238)

Par conséquent, si l'évolution est possible à travers les salles du palais, elle demeure limitée à ce lieu. Pour les personnages de *Bajazet*, le sérail est une prison dans laquelle ils restent libres de leurs mouvements et de leurs décisions. En effet, la rapidité et la fréquence des mouvements au sein du sérail se traduisent par la répétition de "cours" et de ses dérivés (5) tout comme par deux oppositions lexicales: "ouvrir" (5) et "fermer" (7) ainsi que "sortir" (10) et "entrer" (7). Donc, les personnages de *Bajazet* courent dans tous les sens afin d'échapper à leurs destins à l'image d'Acomat qui s'exclame:

Montrez-moi le chemin, j'y cours. (1359)

Selon le texte de Racine, le conflit majeur que doivent combattre les protagonistes de la pièce ne fait aucun doute: il s'agit de l'opposition entre la vie et la mort. Jamais ces deux mots n'ont été autant cités dans toute l'oeuvre de Racine (33 et 36 fois). Malgré la balance entre ces deux chiffres, la mort finit par l'emporter dans le palais comme si "fermer" signifiait la mise à mort. Dans l'acte II, Roxane rappelle à Bajazet l'emprise qu'elle exerce sur sa vie:

Que je puis vous l'**ouvrir** ou **fermer** pour jamais;

Que j'ai sur votre **vie** un empire suprême;

Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime ? (508-10)

Cependant, le mot qui revient le plus souvent dans *Bajazet* est "yeux" (38). Associé à "silence" (10), il pèse de façon insoutenable sur le sérail. Il sera expliqué plus tard comment la question du choix effectué sous le regard d'autrui peut représenter l'élément capital de *Bajazet*.<sup>8</sup>

Auparavant, il est nécessaire de marquer la séparation entre le monde intérieur et le monde extérieur dans cette oeuvre. En fait, Barthes définit cette opposition comme une ambiguïté "organique" servant de base à la pièce (97). Il est alors facile de constater que l'importance et l'ampleur prises par le sérail (ou monde intérieur) dépendent en grande partie du monde extérieur représenté par la mer, le peuple, le camp d'Amurat et les muets. Plusieurs éléments renforcent cette opposition directe. En premier lieu, la mer vient toucher le palais immédiatement, sans qu'il y ait un espace entre les deux comme le soulignent respectivement Zatime et Acomat:

Et, quoique sur la mer la porte fût fermée, (1098)

Et jusqu'au pied des murs que la mer vient laver, (1719)

Ainsi, il est facile de voir le sérail comme un lieu fermé et sombre, synonyme de mort. D'ailleurs, selon Acomat:

Ce palais est tout plein...

Oui, d'esclaves obscurs,

Nourris loin de la guerre, à l'ombre de ses murs; (1415-16)

Il s'agit donc d'un site assailli par le monde extérieur, un monde de lumière que traduit cette phrase de Zatime:

Orcan, le plus fidèle à servir ses desseins,

Né sous le ciel brûlant des plus noirs Africains. (1103-04)

D'autre part, l'agitation, la multiplicité des mouvements du sérail contrastent avec le silence de tout ce qui arrive de l'extérieur. La mer ne semble pas particulièrement agitée, et Amurat reste muet à l'exemple de ses messagers. Pourtant, malgré son silence et son absence de la scène, le monde extérieur garde le contrôle tout au long de la pièce. Même Roxane se laisse aveugler par son tempérament fougueux:

Songez-vous que je tiens les portes du palais? (507)

Mais c'est bien Amurat qui gouverne depuis son camp éloigné. Il n'a aucun mal à infiltrer Orcan, son homme de confiance, qui agira comme un détonateur à l'intérieur du sérail. Le problème du sérail est qu'en dépit de son énergie, il est condamné à s'auto-détruire car quoiqu'il tente, il sera toujours privé de ce qui renforce le pouvoir extérieur: l'ouverture spatiale.<sup>9</sup>

Néanmoins, afin de rendre efficace l'opposition intérieur et extérieur dans *Bajazet*, Racine a créé un lien entre ces deux mondes par l'intermédiaire d'Acomat. En effet, il est le seul personnage de la pièce à braver les deux univers. Même Orcan, qui pourtant vient de l'extérieur, ne survivra pas au sérail. Osmin résume sa chute:

Transportés à la fois de douleur et de rage,

Nos bras impatients ont puni son forfait,

Et vengé dans son sang, la mort de Bajazet. (1690-92)

En fait, comme l'écrit Roland Barthes, sortir du sérail signifie la mort pour tous

sauf pour Acomat (103). Il faut donc admettre la dualité de ces deux mondes, offrant l'image d'une arme à double tranchant. Evert Van Der Starre résume bien cette théorie lorsqu'il écrit que "les murs [du sérail] protègent les conspirateurs contre le danger qui vient de la mer; mais ils sont aussi une entrave à la liberté dont la mer est une promesse; qui ne se réalisera que pour Acomat" (89).

Dans sa pièce, le dramaturge met en scène un itinéraire progressif qui mêle les lieux aux sentiments. Tout au long de l'oeuvre, les personnages sont les victimes d'un "étouffement" mortel et étouffant qui se resserre inexorablement. Racine utilise un axe circulaire dont le centre est le sérail. Les protagonistes y "tournent en rond" tout en s'épiaient les uns les autres. Le climax de l'oeuvre se traduit par une tension optimale qui provoquera la tuerie finale. L'idée de cet itinéraire tragique à travers les couloirs du sérail et du palais ne fait aucun doute dès le début de la pièce. Comme mentionné auparavant, *Bajazet* est une "chronique de morts annoncées." Racine a donc inclus la prédestination.<sup>10</sup> Dans l'acte II, Roxane dit à Bajazet:

De toi dépend ma joie et ma félicité:

De ma sanglante mort ta mort sera suivie. (556-57)

Cependant, Roxane ne pensait pas succomber après Bajazet. L'ordre des mots dans le vers 557 s'avère très important car il démontre que Roxane pense déjà en termes de pouvoir. Elle est sûre de dominer le palais et cette assurance aveugle l'empêche de sentir le danger qui mettra un terme à sa vie. Dans tous les cas, lorsque Roxane prononce ces vers annonciateurs, elle se trouve déjà avec Bajazet et Atalide dans ce sérail qu'elle n'a jamais quitté. Par conséquent, c'est dans ce lieu fermé que va se dérouler l'action. Roxane donne le coup d'envoi dans l'acte II:

Sortez. Que le sérail soit désormais fermé;

Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé. (571-72)

En fait, la force de suffocation ressentie dans *Bajazet* vient d'abord des lieux. L'extérieur représenté par le camp d'Amurat et la mer pèsent sur la ville de Byzance qui encercle le palais qui abrite le sérail qui détient les protagonistes. Dans *Bérénice*, le peuple de Rome presse Titus pour ne pas qu'il épouse une reine. A l'intérieur de *Bajazet*, ce sont les lieux qui étouffent les personnages. Les critiques<sup>11</sup> sont d'accord pour affirmer qu'en étant encerclé, le sérail devient un labyrinthe. En effet, cet endroit pullule de couloirs et de chemins dans lesquels s'épuisent les personnages. Pour Roxane, la passion se transforme en obsession destructrice. Elle est victime du sérail malgré elle, prise à son propre piège. Le sort qu'elle réservait à Bajazet lui est infligé par Amurat. Pendant que Roxane, Bajazet et Atalide s'épuisent à heurter leurs divergences sentimentales à l'intérieur du sérail, la mort venue de l'extérieur, progresse à grands pas. Orcan le muet débarque dans la ville et force un par un les obstacles pour arriver jusqu'au sérail. Le fait que ce soit le muet Orcan qui enclenche la tuerie finale en assassinant Roxane est très important. En effet, Orcan ou son chef Amurat viennent de l'extérieur, sont silencieux et n'apparaissent jamais sur scène. Ils rappellent la froideur des murs du sérail à cause de leur silence. C'est comme si c'était le lieu qui tuait.

Par ailleurs, l'étouffement du lieu provoque chez les personnages de *Bajazet* la question du choix. Le temps presse, on a de plus en plus de mal à supporter cet emprisonnement, on doit choisir. Bajazet doit épouser Roxane contre son gré ou mourir. Le dilemme de Roxane oppose la gloire et Amurat à l'amour pour Bajazet. Atalide attend et n'aura que Bajazet ou la mort. Non seulement les "prisonniers" du sérail sont victimes de l'encerclement du lieu mais ils sont surtout à la merci des autres. Constamment sous l'épreuve de l'oeil d'autrui, ils doivent penser à ce choix entre la vie et la mort. Roland Barthes a bien remarqué l'importance du regard: "The seraglio is rather like an arena in which Roxanne is the matador: she must kill, but under the eyes of an invisible judge who surrounds and watches her" (97). La solitude de l'être livré à lui-même sous l'oeil glacial, quasi "emmuré" de l'autre ressort du sérail de *Bajazet*. Les "yeux" n'apparaissent pas moins de trente-huit fois dans la pièce (Freeman, 1418-19). Parfois, on doit subir directement l'oeil de l'autre. Tel est le cas de Roxane qui veut confronter Bajazet à son regard:

Sans être préparé se présente à mes yeux. (332)

Cependant les vers qui démontrent bien l'importance des yeux d'autrui comme obstacles inaccessibles et destructeurs sont prononcés par Osmin dans la première scène de l'acte I:

Mais pouvaient-ils tromper tant de jaloux regards

Qui semblent mettre entre eux d'invincibles remparts ? (143-44)

Dans le sérail, les regards ont vite fait de s'entrecroiser et rien n'y pourra changer. A l'intérieur de ce lieu auto-destructif, le choix est impossible. Les protagonistes n'ont aucun contrôle sur le sérail que dirige en fait le monde extérieur d'Amurat.

Le seul recours désespéré du trio emprisonné est de s'adresser au ciel. On se dit qu'une prière est impalpable et qu'elle peut donc traverser les murs opaques du sérail. Néanmoins, aucun ange salvateur n'arrivera. Pourtant, on ne cesse d'invoquer le "ciel" avec pas moins de trente et une citations dans le texte (Freeman 205). En guise d'exemple, citons ces interventions d'Atalide:

L'occasion, le ciel pourra vous les dicter. (788)

Le ciel, le juste ciel vous devait ce miracle. (957)

A défaut d'autre chose, on en est réduit à appeler le ciel en renfort mais le Tout Puissant ne répond pas et on doit bien se rendre à l'évidence. Avec le ciel, Racine nous propose l'opposition finale, la plus pesante, la plus ambitieuse: le sérail cloisonné face, non pas au Tout Puissant, mais au ciel, l'immensité spatiale. C'est la petitesse de l'Homme livré à lui-même dans le temps présent, encombré de questions sans réponses, opposé à l'espace universel. En effet, il n'y a point de miracle pour éviter la tuerie finale de *Bajazet*. Au contraire, on y remarque l'impuissance de l'Homme dans un espace minimisé sur lequel il n'a aucun contrôle. Quoiqu'il fasse, quoiqu'il dise, il est à la merci de son environnement; il ne peut pas changer sa destinée.

Le sérail de *Bajazet* met en valeur une circularité étouffante qui emprisonne le trio Roxane-Bajazet-Atalide dès le début de la pièce. De la même façon

que l'espace extérieur encercle le sérail, le regard de chaque personnage pèse sur autrui à l'image d'un mur. La question du choix est bien réelle mais elle demeure irrésolue car sans réponse absolue. En effet, Roxane et Bajazet mourront quoiqu'ils choisissent, l'amour, le pouvoir ou l'honneur. L'Homme se trouve dans une situation identique car il peut opter pour le camp de Dieu ou pour celui des athés mais il reste impuissant face à sa destinée. Le sérail est donc le Monde tel que l'Homme l'a toujours connu: unique et inexplicable.

**University of North Carolina at Chapel Hill**

## Notes

<sup>1</sup> Cf. Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. 2 (Paris: Nizet, 1970), 144-45.

<sup>2</sup> Cf. première préface de Racine dans l'édition de Xavier de Courville, (Paris: Seuil, 1947), 7.

<sup>3</sup> Citation empruntée au titre de l'oeuvre de Gabriel García Marquez.

<sup>4</sup> Cf. respectivement *Sur Racine* (Paris: Seuil, 1963); *Racine. A Theatrical Reading* (Oxford: Clarendon, 1991); *Racine: 'Bajazet'* (Paris: CDU, 1958).

<sup>5</sup> Cf. David Maskell, "La Précision du Lieu" dans: Christine M. Hill, *Racine: Théâtre et Poésie*, (Leeds: Cairns, 1991), 159.

<sup>6</sup> Cf. Noémi Hepp, "Autour de 'Bajazet'" dans: *L'Information Littéraire* 38-2 (1986): 62.

<sup>7</sup> Toutes les références concernant la fréquence des citations sont issues de la Concordance de Bryant Freeman. Elles sont mentionnées entre parenthèses à la suite de chaque mot concerné. Afin de donner plus de clarté au texte, les numéros de page de la Concordance ne sont pas indiqués. Bryant Freeman a classé les expressions par ordre alphabétique dans ses deux volumes.

<sup>8</sup> Pour une plus ample étude lexicale de *Bajazet*, on pourra lire l'excellent livre de Jacques-Gabriel Cahen, *Le Vocabulaire de Racine* (Genève: Slatkine, 1970), 121-127.

<sup>9</sup> Cf. Philippe Butler, *Classicisme et Baroque dans l'Oeuvre de Racine* (Paris: n.p., 1959), 132-33.

<sup>10</sup> Raymond Picard développe cette même thèse de la condamnation des personnages dès le début de la pièce. *Oeuvres Complètes*, Jean Racine, La Pléiade (Paris: Gallimard, 1950) préface de *Bajazet*.

<sup>11</sup> Starre et Cahen en particulier.

## Ouvrages Cités

- Barthes, Roland. *On Racine*. Trans. Richard Howard. New York: Octagon, 1977.
- Butler, Philippe. *Classicisme et Baroque dans l'Oeuvre de Racine*. Paris: n.p., 1959.
- Cahen, Jacques-Gabriel. *Le Vocabulaire de Racine*. Genève: Slatkine, 1970.
- Deierkauf-Holsboer, Sophie Wilma. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*. 2 vols. Paris: Nizet, 1970.
- Freeman, Bryant and Alan Batson. *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine*. 2 vols. Ithaca: Cornell UP, 1968.
- Hepp, Noémi. "Autour de *Bajazet*." *L'Information Littéraire* 38.2 (1986): 61-66.
- Hourcade, Philippe. "Racine et le Goût du Spectacle dans *Bérénice* et *Bajazet*." *Jeunesse de Racine* (1968): 66-82.
- Lapp, John C. *Aspects of Racinian Tragedy*. Toronto: U of Toronto P, 1955.
- . "La Précision du Lieu." *Racine: Théâtre et Poésie: Actes du Troisième Colloque Vinaver, Manchester 1987*. Ed. Christine M. Hill. Leeds: Cairns, 1991. 151-171.
- Niderst, Alain. *Les Tragédies de Racine. Diversité et Unité*. Paris: Nizet, 1975.
- Picard, Raymond, ed. *Oeuvres Complètes*. By Jean Racine. Vol. 1 Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950.
- Racine, Jean. *Bajazet*. Ed. Xavier de Courville. Collection "Mises en scène." Paris: Seuil, 1947.
- Schérer, Jacques. *Racine: Bajazet*. Les Cours de Sorbonne; Littérature Française. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1958.
- Starre, Evert Van der. *Racine et le Théâtre de l'Ambiguïté, Etude sur Bajazet*. Leiden: Universitaire Pers Leiden, 1966.

## LES PAS

Tes pas, enfants de mon silence,  
Saintement, lentement placés,  
Vers le lit de ma vigilance  
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,  
Qu'ils sont doux, tes pas retenus!  
Dieux!... tous les dons que je devine  
Viennent à moi sur ces pieds nus!

Si, de tes lèvres avancées,  
Tu prépares pour l' apaiser,  
A l'habitant de mes pensées  
La nourriture d'un baiser.

Ne hâte pas cet acte tendre,  
Douceur d'être et de n'être pas,  
Car j'ai vécu de vous attendre,  
Et mon coeur n'était que vos pas.

-Paul Valéry, *Charmes*, 1922

## “Les Pas”: dilemme existentiel, esthétique, éthique, psychologique.

---

*Karim SAGNA*

La fantaisie de la poétique chez Valéry repose sur plusieurs éléments qui concourent à son art. Des scènes de la vie courante à la problématique métaphysique, “Les Pas” pose le problème culminant de la conception et de la philosophie de Valéry, à savoir la question de la source de l’inspiration poétique. La technique, n’étant pas renvoyée aux oubliettes et mise au service de la problématique, génère une entité poétique que forme “Les Pas”. Notre étude dégagera ces facettes tout en relevant cette cohabitation mystérieuse et symbolique bâtie autour d’une forme artistique significative.

Bien que la poésie soit généralement analogique, c’est-à-dire véhiculant des idées dans la profondeur des vers, nous pensons qu’il est intéressant de poser les premiers soubassements qu’évoque Valéry dans son poème. Cette investigation “terre à terre” nous permettra d’illuminer ce poème couvert d’images parlantes et de cerner la problématique. C’est en ce sens que ramenant “Les Pas” au niveau du mécanisme logique par opposition à l’univers poétique et analogique, il convient de noter l’existence d’un rapport entre un donneur et un receveur, ou encore un possesseur et un patient: les “lèvres avancées” (v.9), le “baiser” (v.12), la tendresse et l’attente (“tendre” et “attendre” respectivement au vers 13 et 15) constituent ce rapport de personnages en puissance dans le poème. Par ricochet, nous estimons que l’univers poétique et analogique naît de ce rapport et la problématique métaphysique en surgit. Pour ainsi dire, l’idée de la problématique se laisse déchiffrer à la cadence des “pas” qui avancent, se laissent entendre “sainement” (v.6) et réduisent graduellement l’espace qui les sépare du patient-narrateur qui n’a cessé de les “attendre” (v.15). En somme, Valéry crée une entité

métaphysique qui véhicule une puissance de transformation faisant écho avec le procédé de l'amplification: "enfants de mon silence" (v.1). A l'aide de cette métaphore appositive, le poète dresse un rapport de synonymie et de complémentarité: "les pas", synonyme d'"enfants", devient le produit et le fruit du "silence". Dès lors, le "silence" peut être conçu analogiquement comme la source potentielle du champ de l'inspiration poétique de Valéry. Le narrateur, réduit au "silence", tient alors son inspiration à travers une voix qui lui apporte des mots ("dons" v.7), gains graduels d'une force ("lentement" v.2), dont la perfection et le choix singuliers et significatifs échappent à la rigueur de la créativité humaine. Par conséquent, le poète devient un possédé des "Dieux" qui l'hypnotisent pendant son "silence" et lui offrent, de façon saccadée, des "pas retenus" (v.6), cette "nourriture" (v.12) spirituelle dont il se servira à la sortie du délire de l'expérience vécue de la descente des mots à l'intérieur de la voix scripturale: "ombre divine" (v.5).

Par ailleurs, puisque nous convenons qu'il existe une dictée mystique, "Dieux!...tous les dons que je devine/ Viennent à moi sur ces pieds nus!" (v.7-8), les mots constituent alors des lambeaux, des débris, des fragments sous la forme d'une hallucination d'idées: "muets et glacés" (v.4). Ces deux adjectifs, respectivement non parlant et passif, dénotent un manque total d'expressivité et traduisent leur nature de "matières brutes".

Dans son souci de la cohésion narrative, Valéry crée des unités de liaison se renforçant l'une l'autre. En filigrane, nous voyons que le parallélisme entre "ces pieds nus" (v.8) et "muets et glacés" (v.4) s'enrichit respectivement dans leur ambiguïté sémantique. En somme, excluant toute affectivité et adhérant au principe de la simple matérialité, la nudité des "pieds" montre bien l'état de "produit" non travaillé dont nous avons antérieurement parlé. Par extension, il s'agit de l'incapacité et de l'impuissance de la force créative du narrateur de transformer, à sa guise, les mots divinement reçus puisqu'il y a là une totale absence du contrôle de la raison relevant d'un état d'inconscience.

Dans ce même ordre d'idée du mode de création qui vacille du mot à l'image et de l'image à l'idée, nous retenons le changement du mode de narration sous deux aspects bien distincts: les adjectifs possessifs "tes" (v.1) et "vos" (v.16) symbolisent successivement l'éloignement et le rapprochement sonore des "pas" d'une part, et d'autre part le caractère des idées non formulées par opposition à celles déjà "manufacturées". En définitive, nous nous rendons compte que Valéry utilise un mode de représentation dont le tremplin se veut être l'univers de correspondances et de symboles. Le second aspect des documents narratifs est le changement des temps verbaux du présent de l'indicatif ("procèdent" v.4, "sont" v.6, "devine" v.7) au passé composé ("j'ai vécu" v.15) et à l'imparfait de l'indicatif ("était" v.16). Cette énonciation historique dessine l'idée de l'enfement d'une oeuvre selon laquelle la perfection poétique est lentement bâtie. Par voie de conséquence, nous croyons que ce processus métaphorique prédit le fait

que la mutation des supports narratifs est un corollaire de la métamorphose de la création poétique de Valéry.

En outre, la complexité métaphysique de l'inspiration chez Valéry ne demeure pas le seul et unique problème évoqué dans “Les Pas”: le poète a mis une technique au service de la métaphysique. Autant la métaphysique poétique est complexe, autant résonne cette ambiguïté à travers la forme du poème. L'ambiguïté syntaxique ou le morcèlement des constituants de la première séquence (le groupe nominal sujet, ciselé et renforcé par une apposition (v.1), est séparé du groupe verbal (v.4) respectivement par un groupe adverbial (v.2) et par un complément circonstanciel (v.3)) répond au concept complexe de l'inspiration et présage le mode de dévoilement de cette pensée. En d'autres termes, cette construction syntaxique tourmentée repose sur le fait que le poète devient l'artisan conscient des “dons” divins et son inspiration est désormais guidée par sa propre raison comme le définit la métaphore “lit de ma vigilance” (v.3). L'âme qui a reçu l'inspiration (“Viennent à moi” v.8) a restructuré à sa volonté cette “nourriture” spirituelle selon son idéal poétique en lui soumettant une rigueur esthétique dont la complexité et l'ambiguïté résultent du combat de l'hallucination (“silence”) et de l'état éveillé. C'est dans cette perspective que nous pensons qu'il est aisé de comprendre que de la structure de l'image naissent des actes intentionnels de l'esprit créateur du poète par le biais d'un développement de l'argumentation qui est, tout comme la structure syntaxique détournée, une poétisation du raisonnement discursif.

En effet, Valéry crée, par la surcharge de ses vers, une association mystérieuse à l'aide de la subordination “si” (v.9) et de la coordination “car” (v.12) qui éclatent le carcan de leur univers strophique tout en énonçant une ordonnance logique que nous concevons comme suit:

“Si, .... (v.9)

Tu prépares pour l'apaiser, (v.10)

.....

Ne hâte pas cet acte tendre, (v.13)

Car j'ai vécu de vous attendre,” (v.15).

Notons ici que la distance séquentielle entre la subordination et la coordination engendre un enjambement strophique. C'est à travers ces fils conducteurs, à l'intérieur des couloirs labyrinthiques du poème, qu'il faut retrouver la poétique de l'écriture valéryenne.

Sous un autre angle de la création artistique, c'est-à-dire de la transformation en “produit fini” qui est du ressort de sa raison par opposition au mutisme, à la froideur et à la nudité des “pas”, Valéry réanime les mots dans une ordonnance métrique. Considérons par exemple les vers 1, 2 et 8 dont la distribution rythmique est la suivante:

$$2 / 6 = 8 \quad 3 / 5 = 8 \quad 4 / 4 = 8$$

la diversité de la chute de la coupe, à l'intérieur de ce poème dont tous les vers

sont des octosyllabes, constitue un autre écho de l'ambiguïté de la métaphysique de Valéry. A l'aide de cette technique, les vers gagnent en richesse ce qu'ils ont perdu en homogénéité octosyllabique. A partir de ce moment, il convient de signaler que le poète a atteint le paroxysme de la magie des vers dans leur disposition croisée et à travers la richesse de leurs rimes à l'exception de celles des vers 6 et 8 ("retenus/nus"), 14 et 16 ("pas/pas") que nous considérons comme des rimes suffisantes. La métaphysique de la création poétique est aussi traduite par le jeu de l'inclusion des mots à la rime: en effet, la rime léonine, "tendre/attendre" (v.13 et 15), ne montre pas seulement que l'un est inclus dans l'autre, mais cette appartenance de l'un à l'autre suggère la question centrale de la possession du poète par les "Dieux", et de la domination qu'il exerce à leur endroit.

En définitive, ce poème est une allégorie considérant l'illumination poétique comme une intensité vécue par le poète. Valéry a sous-tendu cette problématique dans un corps homogène où tout se tient et se lie l'un l'autre. Si problématique soit-elle, cette philosophie se lit aussi mystiquement qu'artistiquement. Les différents procédés qui relèvent des prouesses stylistiques du poète renforcent la complexité de la problématique tout en dégageant les signifiés latents.

**Baton Rouge, Louisiana**





## Recuperating Ritual: Des Esseintes and the Crisis of Modern Art

---

R. Claire MAGAHA

In the fourth chapter of J-K. Huysmans's *A Rebours*, we find many of the important themes that structure the entire work. In this part of the novel, the protagonist, des Esseintes, displays his characteristic willingness to remain separated from society and to create an aesthetically agreeable space for himself within his country home. We may view this chapter of the book as a microcosm of the rest of the work, in that it is just one in a series of episodes in which des Esseintes attempts to find happiness through the cult of artifice. These efforts are creative ones, such as the cultivation of rare orchids, the creation of a jewelled tortoise shell, and the enshrinement of poetry. They occur in an asocial environment and are designed solely to elicit the pleasure of their creator. If des Esseintes occupies himself with creating art in this way, it is out of a desperate need to construct meaning, and, ultimately, to believe in his own immortality. Many critics have viewed this cult of artifice as a symptom of des Esseintes's neurosis. However, in the following study, I would like to suggest that this task is more appropriately a reaction to art's loss of the ritual function.

In his text, *Illuminations*, Walter Benjamin asserts that at the end of the 19th century, technology and its ability to reproduce all sorts of images brought about a crisis, since for the first time in history, non-religious art was more dominant than sacred art.

The secular cult of beauty, developed during the Renaissance and prevailing for three centuries, clearly showed that ritualis-

tic basis in its decline and the first deep crisis which befell it. With the advent of the first truly revolutionary means of reproduction, photography, simultaneously with the rise of socialism, art sensed the approaching crisis which has become evident a century later. (224)

Art's genesis was no longer religion and its status as an offering to a deity had disappeared. It could be represented anywhere and was, therefore, separated from any tradition. The result was *l'art pour l'art*, or what Benjamin terms, "a theology of art" (224). In this scenario, art itself plays the role of the deity. Des Esseintes's reason for being is, indeed, to recuperate the Absolute quality of art. However, his art is created by him, for him, and in this case, we may view des Esseintes himself in the role of deity. Devastated by the fact that art no longer has a transcendent quality, he becomes a Creator in order to entertain notions of his own immortality. This task is naturally impossible. As we shall see, it is consistently thwarted by the intrusion of nature and the inability of his asocial art to take on universal meaning. Nature and society, then, prove fatal to des Esseintes's re-ritualizing intention.

Des Esseintes finds contentment only in those moments during which he believes in the power of artifice to dominate nature. Indeed, one of the rare happy moments he has in the novel is when he spies the tortoise moving about the dining room displaying its newly jewelled shell:

Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de sa salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre. Il se sentit parfaitement heureux; ses yeux se grisaient à ces resplendissements de corolles en flammes sur un fond d'or; puis, contrairement à son habitude, il avait appétit et il trempait ses rôties enduites d'un extraordinaire beurre dans une tasse de thé... (98)

This rush of joy inspires him to take part in his ritual of the *orgue à bouche* several minutes later. The passage that describes this experience is replete with religious allusions:

Il s'en fut dans la salle à manger où, pratiquée dans l'une des cloisons, une armoire contenait une série de petites tonnes, rangées côte à côte, sur de minuscules chantiers de bois de santal, percées de robinets d'argent au bas du ventre. Il appelait cette réunion de barils à liqueurs, son orgue à bouche. (99)

Des Esseintes's happiness is prolonged by this experience, but only momentarily. The sensations provoked by the whisky in his mouth remind him of having had a tooth removed by the local dentist:

Peu à peu, en buvant, sa pensée [...] réveilla, par une fatale exactitude d'odeurs, des souvenirs effacés depuis des ans. Ce fleur phéniqué, âcre, lui remémorait forcément l'identique sen-

teur dont il avait eu la langue pleine au temps où les dentistes travaillaient dans sa gencive. (101)

The experience of the *orgue à bouche*, which is designed to be a personal, asocial ritual, has not served its intended purpose. Rather than securing his happiness, it has resuscitated through sensual correspondences the painful memory of his trip to the dentist. Nature and society once again take control of his environment, and his ritual space is destroyed.

In addition, it is important to note that the experiences of the tortoise and the *orgue à bouche* lack the collective quality of most rites. In fact, they remain unsatisfying precisely because they are not shared. Because they go unrecognized by others, they are not assigned a universal value and, as such, can never attain the status of art. How can des Esseintes believe in the value of his creations if no one else acknowledges them? They inevitably dissolve into nothingness, only to be followed by other, equally ineffective creative attempts.

Furthermore, it is not only because they lack a collective dimension that des Esseintes's efforts to re-ritualize art remain impossible, but because he himself is not completely convinced that re-ritualization is possible. His own doubts about religious faith and the existence of a God consistently undermine the spiritual quality of his endeavours. His will to create art is, thus, characterized by a double tension between the desire to attribute Absolute meaning to objects and experiences by ritualizing them, and the desire to rebel against any Absolute meaning of those objects and experiences. These conflicting desires can never be reconciled, and the dialectic that they create in the text is consistently broken by the intrusion of nature and society. Even if des Esseintes could truly believe in his art, nature and society would destroy it, and they do. Like the protagonist himself, his rituals cannot endure in his rarefied, asocial environment.

In conclusion, as he comes out of his reverie at the end of this chapter, he is faced with perhaps the most poignant reminder of his dependence on nature: the death of the tortoise. The animal has been unable to withstand the luxury that he imposed on it, and once again the illusion of his own personal society is shattered:

-Brou! fit-il, attristé par l'assaut de ces souvenirs. Il se leva pour rompre l'horrible charme de cette vision et, revenu dans la vie présente, il s'inquiéta de la tortue.

Elle ne bougeait toujours point, il la palpa; elle était morte. (103)

The death of the tortoise confirms nature's dominance over artifice, and this episode, like the rest of the text, is a testament to the protagonist's inability to obtain happiness through artistic creation. He has failed in his endeavour to overcome his neurosis by re-assigning a ritual function to art. He has not only been unable to dominate nature, but has been torn between his opposing desires

to believe in ritual and reject it. In sum, in his solitude, des Esseintes cultivates his own demise, and inevitably learns what he already suspected: that the crisis that art underwent with the advent of technology can never be undone.

**University of North Carolina at Chapel Hill**

**Works Cited**

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968.
- Huysmans, J.-K. *A Rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.



## Book Review

*Essais sur Mallarmé: Lloyd James Austin* edited by Malcolm Bowie. Manchester: Manchester UP, 1995. 298 pp. \$79.95

---

Joel Thompson ARGOTE

Surprisingly, this book represents the first compilation of Austin's nineteen essays on Mallarmé written in French. Spanning a period of forty years, these essays originally appeared in a diverse assortment of periodicals and volumes. The earliest essay was written in 1951 and the latest in 1991, but the overwhelming majority were published in France in the 1950's and 60's. Although not arranged accordingly, they can be roughly divided into three categories: those which are biographical in nature, those which analyze specific poems, and those which discuss scholarly works on Mallarmé by Austin and other academics.

Many of these essays are devoted to elucidating Mallarmé's influences and friendships. In "Mallarmé disciple de Baudelaire," for instance, Austin discusses Baudelaire's profound and lasting effect on the young Mallarmé. Closely examining eleven poems published in *Le Parnasse contemporain* in 1866, Austin cites specific examples of Baudelaire's presence in the young poet's work. Austin also succeeds in revealing the seeds of a new phase of expression inherent in these early poems which mark Mallarmé's eventual evolution from Baudelarian disciple to master in his own right. It is an evolution witnessed by the progression of Mallarmé's quest for pure Beauty to his search for the impersonal. More recent research, however, has focused on textual evidence which indicates that Mallarmé's debt to Baudelaire was much greater and longer lived. Yves Bonnefoy, Henri Misihonnic, Barbara Johnson, and Dominique Fisher, for example, have written at length about Mallarmé's debt to Baudelaire's conception of the prose poem and rhythm.

Little critical attention has been given to Hegel's influence on Mallarmé, which Austin discusses at length in "Mallarmé et le rêve du 'Livre.'"

Citing excerpts from letters to and from Eugène Lefébure and Villiers de l'Isle-Adam, Austin carefully constructs his argument that Mallarmé was greatly influenced by Hegel's dialectic. However, Hegel's notion of the absolute in relation to Mallarmé's notion of the Livre is not made explicit. Austin says, for instance, that Mallarmé "...avait vu, d'après Hegel, que l'histoire du monde était celle de l'évolution de l'Esprit vers une ultime prise de conscience de soi" and that Mallarmé "...en conclut que le but même de l'Univers était le Livre qui résumerait cette évolution, qui exprimerait cette prise de conscience suprême" (84). However, if one situates Mallarmé's work in *la modernité*, the end of the absolute is implicit. The *oeuvre* no longer has meaning: it is the very materiality of language that makes the poem a work of art. In other words, for Mallarmé, "La poésie se fait avec des mots."

In Chapter 3, Austin discusses the critique that Mallarmé makes of Richard Wagner in his sonnet *Hommage*. Austin's study of Mallarmé and Wagner is important in that it distinguishes the difference between the two artists' notion of the *Mythe*. Mallarmé reproaches Wagner's promotion of Germanic myths, since for Mallarmé, the Myth's value is to be found in its impersonality. Here, however, Austin neglects to mention Frederick Nietzsche's remarkable influence on Mallarmé. It is indeed interesting to note that Mallarmé makes the same critique of Wagner as does Nietzsche in regard to the hero, to music, and to the *mise en scene*.

For those scholars interested in biographical information, these essays offer a wealth of material on Mallarmé's life. From his friendships with poets such as Verlaine to his patronage of artists such as Berthe Morisot, Manet, and Redon, Mallarmé's correspondence asserts his fierce dedication to all the arts.

Admittedly, the essays which have fared the worst over time are those which systematically analyze poems such as "L'Après-midi d'un faune," "Le Pitre chatié," "Prose pour des Esseintes," and "Cantique de saint Jean." Austin painstakingly discusses these poems line by line, and even offers the reader versions predating the penultimate one. What is regrettably absent, however, is any consideration of Mallarmé's unprecedented use of spatial imagery and syntax in his treatment of the prose poem. When referring to Mallarmé's desire to *nommer un objet pour le nier afin que seul l'Idée en demeure*, Austin neglects to discuss how, in Mallarmé's hand, the word is transformed from a linguistic entity to a textual one. Barbara Johnson would later exploit this very notion through her discussion of Mallarmé's use of *syntaxe-pivot*.

Some of the best moments in the book are those when Austin juxtaposes Mallarmé's poems with his correspondence. It is when Mallarmé is allowed to speak for himself that his poetry seems the most accessible. So daunting a task was Austin's assembling and documenting what has become the definitive edition of the *Correspondances* that he devotes two chapters to discussing the work involved in its completion.

Those students of Mallarmé who are interested in establishing a solid background in earlier scholarly research and criticism will not be disappointed by this collection. Indeed, Austin's essays would be especially useful to undergraduates encountering Mallarmé's work for the first time. However, those anticipating a more contemporary critical approach would be wise to pursue more recent research.

**University of North Carolina at Chapel Hill**



## Call For Papers

---

*Chimères* is a literary journal published each academic semester by the graduate students of French at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by graduate students and not-tenured Ph.D.'s which deal with any aspect of French literature, language, or culture. Such material may be submitted in French or English.

For the publication of an article we require the submission of a diskette (3.5") and a copy of the work. All articles should be accompanied by an abstract which summarizes or describes the article. Such abstracts should not exceed 75 words in length. Authors should use Microsoft Word and conform to MLA style. Papers should not exceed 20 pages in length. Please enclose a self-addressed, stamped envelope.

The annual subscription rates for the United States and Canada are \$10 for individuals and \$26 for institutions and/or libraries. Single copies are \$6. for other countries annual subscription rates are \$16 for individuals and \$32 for institutions and/or libraries. Make checks or international money orders payable to *Chimères*. *Chimères* is indexed in the MLA International Bibliography.

Please address your submissions to:

Editor, *Chimères*  
The University of Kansas  
Dept. of French and Italian  
Wescoe Hall  
Lawrence, KS 66045

Questions may be directed to the above address, or

by phone: (913) 864-4056

by fax: (913) 864-????

by email: [chimeres@falcon.cc.ukans.edu](mailto:chimeres@falcon.cc.ukans.edu)

For more information about *Chimères*, including contents of recent issues, please point your web browser at our home page:

<http://falcon.cc.ukans.edu/~chimeres>

