

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XIV,
Number 1

Chimères is a literary journal published each academic semester (Spring and Fall numbers) by the graduate students of the Department of French and Italian at the University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by non-tenured Ph.D's and advanced graduate students which deal with any aspect of French or Italian literature, language, or culture. We will consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian. In addition, we encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

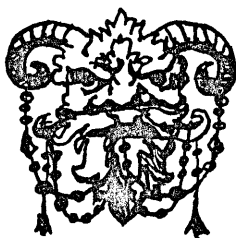
Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

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

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

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

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



AUTOMNE 1980

C H I M È R E S

Vol. 14 No. 1

Rédacteur: Raymond E. Whelan

Collaborateurs:

Suzanne Hamilton

Erica Hill

Paul Homan

Glenda Warren

Conseillers universitaires:

John T. Booker

Jean-Pierre Boon

David A. Dinneen

J. Theodore Johnson, Jr.

Norris J. Lacy

Kenneth White

John Williams

© 1980 by Chimères

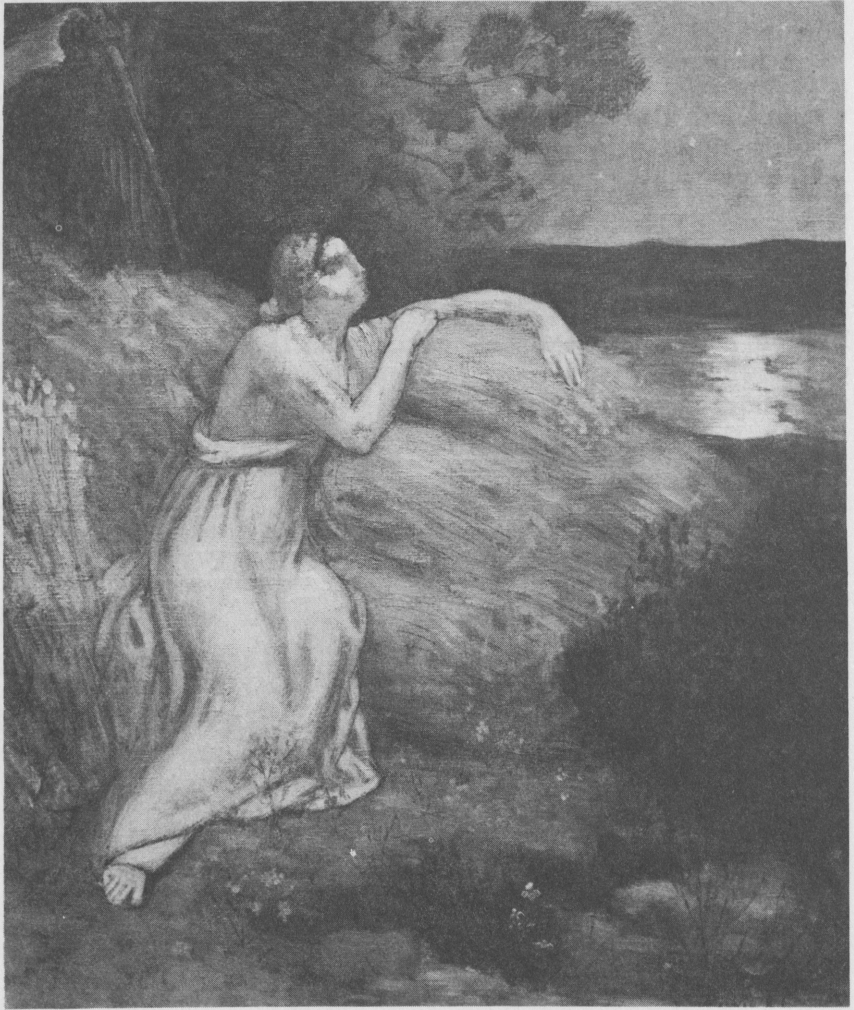
TABLE DES MATIERES

MARY DUGAN	
L'Aveugle et la conscience dans <u>Madame</u> <u>Bovary</u>	5
HELEN KNODE	
The Narrator's Quest in <u>Du côté de</u> <u>chez Swann</u>	15
ALETA RAY	
<u>Rules of the Game: Characterization of</u> <u>Robert de la Chesnaye</u>	28
SARA ANN RUGE	
Artistic Creation as an Act in Sartre's <u>Nausea</u>	41
KENNETH WHITE	
Immergés, colorés maintenant de brouil- ard.	57
CHARLENE SACKS	
En revoyant <u>Eurydice</u> d'Anouilh	60
TON THAT DONG-NAI	
L'Héroïne moderne de Camus: une étude de trois femmes.	73

ACKNOWLEDGEMENTS

The editorial board of Chimères wishes to express gratitude to the Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: Au clair de la lune (Pierre Puvis de Chavannes, 1885), p. 4; Double Portrait of Valentine Hugo as "Queen of Diamonds" (Man Ray, 1935), p. 21; Place Pigalle (Albert André, 1938), p. 40; Still Life with Tube of Paint (Louis Marcoussis, 1921), p. 56; and Travesty-Red Background (Bernard Buffet, 1953), p. 72; to Professor Jean-Pierre Boon, for the photographs which appear on pages 28 and 35; and to Professor Norris J. Lacy, for the photograph which appears on page 59.

THE SIBYLS



L'Aveugle et la conscience dans Madame Bovary

Le personnage de l'Aveugle dans Madame Bovary a fait l'objet de nombreuses études critiques. Bien que les entrées en scène de l'Aveugle dans le roman ne soient pas fréquentes, sa présence au point culminant, la mort d'Emma, semble souligner son importance. La signification que Flaubert a voulu attacher à ce personnage secondaire a toujours été discutée. En regardant l'action du roman, nous voyons que le personnage de l'Aveugle n'est pas important pour l'intrigue de Madame Bovary; sa présence ne sert pas à faire progresser l'action. L'importance de l'Aveugle est plutôt thématique. Les interprétations de son influence thématique sont nombreuses et diverses. Certains critiques ont suggéré que l'Aveugle représente la damnation, la malédiction, ou la réalité. D'autres ont interprété l'Aveugle comme "Blind Fate or Death," ou comme l'incarnation de la dégradation d'Emma.¹ Max Aprile, dans son article, "L'Aveugle et sa signification dans Madame Bovary," dit que l'ambiguïté de l'Aveugle est "fondée sur tout ce qu'il y a d'indéfini, de vague et de relatif dans le concept de conscience."² Ici nous allons tenter d'expliquer le personnage de l'Aveugle comme la conscience d'Emma et, en particulier, comme la conscience sociale de tout Yonville.

Tout d'abord il faut établir ce que nous entendons par "conscience." On définit "conscience" comme "la faculté d'avoir une connaissance de soi," et la "faculté ou fait de porter des jugements de valeur morale sur ses actes."³ La conscience, donc, comporte une connaissance du bien et du mal, et la capacité de les distinguer en soi-même.

Emma connaît bien la différence entre le bien et le mal. Elle a été élevée au couvent où elle "comprendait bien le cathéchisme, et c'est elle qui

répondait toujours à M. le vicaire, dans les questions difficiles."⁴ Emma connaît aussi les moeurs du monde, la morale sociale: ". . . il faut bien. . . suivre un peu l'opinion du monde et obéir à sa morale" (p. 135). Il est clair qu'Emma essaie de s'en tenir aux coutumes établies. Par exemple, tous les premiers vendredis de chaque mois elle cueille des fleurs pour aller les mettre sur la tombe de sa mère. Une fois quand Emma manque le départ de l'Hirondelle elle se sent lâche parce qu'elle "avait donné sa parole qu'elle reviendrait le soir même" (p. 229). Après avoir mangé du poison, Emma écrit une lettre expliquant sa mort pour qu'on "n'accuse personne. . ." (p. 294). Nous voyons, donc, qu'Emma a conscience de la moralité du monde, qu'elle essaie d'y rester fidèle, et qu'elle se sent coupable quand elle n'y réussit pas.

En quoi peut-on affirmer que l'Aveugle fonctionne comme la conscience d'Emma? L'Aveugle n'est pas mentionné jusqu'à ce qu'Emma établisse sa routine adultère à Rouen. Emma fait cette route si souvent qu'elle

la connaissait d'un bout à l'autre; elle savait qu'après un herbage il y avait un poteau, ensuite un orme, une grange ou une cahute de cantonnier; quelquefois même, afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux. Mais elle ne perdait jamais le sentiment net de la distance à parcourir. (p. 243)

L'usage de l'imparfait ici implique la régularité avec laquelle Emma fait ce rendez-vous adultère. Flaubert continue à employer l'imparfait en décrivant l'entrée en scène de l'Aveugle à chacun des voyages d'Emma à Rouen: "Souvent, on était en marche lorsque son chapeau, d'un mouvement brusque, entrait dans la diligence par le vasistas. . ." (p. 248). Donc,

chaque fois qu'Emma rend visite à son partenaire adultère, chaque fois qu'Emma s'écarte du droit chemin, l'Aveugle est tout près pour lui rappeler sa faute. Emma ne peut pas échapper à l'Aveugle, à sa propre conscience. La laideur de l'Aveugle est, pour Emma, la réflexion de sa propre laideur et cette laideur l'accompagne à chaque voyage.

Une scène importante qui nous aide à montrer en quoi l'Aveugle fonctionne comme la conscience d'Emma est celle où Emma, "prise de dégoût, lui envoya, par-dessus l'épaule, une pièce de cinq francs" (p. 279), Max Aprile interprète ainsi cette scène dans son article: "Lorsque Emma lui jette ses derniers cinq francs, . . . c'est surtout à cause du dégoût qu'elle sent pour les 'bons' citoyens qui se moquent de l'Aveugle, . . . Un seul geste, même inspiré par la pitié, ne suffit pas pour faire d'une femme essentiellement égoïste, une âme généreuse."⁵ Selon M. Aprile, Emma agit pour paraître plus sensible et plus charitable que les citoyens qui la dégoûtent. Cependant, cette interprétation ne tient pas compte de tous les facteurs. Ce n'est pas la moquerie de l'Aveugle par Homais et Hivert qui dégoûte Emma. Au contraire, c'est à cause de l'Aveugle qui, "tout en roulant ses yeux verdâtres et tirant la langue, . . . poussait une sorte de hurlement sourd, comme un chien affamé" (p. 278), qu'Emma est prise de dégoût. Le mot "dégoût" se définit comme une "aversion, répugnance physique ou morale."⁶ Emma est révoltée par l'apparence grotesque de l'Aveugle mais surtout par ce que l'Aveugle lui rappelle: son adultère. Emma ne veut pas voir sa faute, mais sa conscience, sous l'apparence de l'Aveugle, la hante. Cette aversion d'Emma pour l'Aveugle a déjà été préfigurée par sa réaction habituelle à l'Aveugle: "Elle se retirait avec un cri" et la voix de l'Aveugle "devenait aigüe. Elle, . . . bouleversait Emma" (p. 248). Emma essaie d'ignorer sa conscience; elle jette de

l'argent à l'Aveugle pour le faire s'en aller.

M. Aprile, en expliquant la scène de mort, écrit:

C'est Emma mourante . . . qui fait appel à la présence, en cet instant précis, de ce que l'Aveugle représente pour elle, depuis le moment où elle a reconnu grâce à lui la fausseté de sa propre position.⁷

Cependant, avant l'arrivée de l'Aveugle dans la scène de la mort, Emma ne reconnaît pas la fausseté de sa propre position. Elle vient de recevoir le sacrement et "son visage [a] une expression de sérénité" (p. 301), mais elle n'a pas encore admis sa culpabilité. En effet, elle ne l'admet pas jusqu'au moment où elle entend les gros sabots et la chanson de l'Aveugle, sa conscience. Le sacrement n'a pas sauvé Emma. Elle ne peut plus s'en aller et éviter sa conscience. Emma doit faire face à ses péchés. Même la chanson de l'Aveugle lui rappelle son adultère:

Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.
.
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne. . . .
Il souffla bien fort ce jour-là,
Et le jupon court s'envola! (pp. 302-03)

Emma se rend compte de la présence de l'Aveugle et se met à rire "d'un rire atroce, frénétique, désespéré" (p. 302). Ce rire nous rappelle la voix de l'Aveugle que Flaubert décrit comme "l'indistincte lamentation d'une vague détresse. . . qui bouleversait Emma. Cela lui descendait au fond de l'âme" (p. 248). Le rire d'Emma signale sa reconnaissance de l'Aveugle comme sa propre conscience. Emma a

senti aversion et dégoût pour l'Aveugle. Maintenant elle ressent ces émotions pour elle-même.

L'Aveugle, selon Max Aprile, "réfléchit seulement ce que les yeux humains veulent voir ou sont prêts à voir."⁸ Nous suggérerions plutôt que l'Aveugle réfléchit non pas ce qu'Emma veut voir, mais ce qu'elle ne peut plus éviter de voir. Emma voit toujours ce qu'elle veut voir quand elle se regarde dans la glace:

. . . l'orgueil, la joie de se dire: "Je suis vertueuse," et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire. (p. 101)

Même chez Rodolphe, son premier partenaire adultère, elle ne voit que sa beauté:

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanché sur sa personne la transfigurait. (p. 151)

C'est parce qu'Emma refuse de voir sa laideur que l'Aveugle la tourmente. Il réfléchit la personne intérieure avec tous ses péchés.

En entendant l'Aveugle sous sa fenêtre, Emma prend conscience de ce qu'elle est. Même avant son adultère elle avait commencé à approuver "des choses perverses ou immorales" (p. 63). Elle reporte sur son mari Charles seul "la haine nombreuse qui résultait de ses ennuis" (p. 101). Emma fait n'importe quoi pour bien organiser ses rendez-vous avec ses amants. Elle ment à Charles et veut "corrompre sa servante par un cadeau" (p. 157). Elle enveloppe

tout "d'une telle indifférence. . . que l'on ne distinguait plus l'égoïsme de la charité, ni la corruption de la vertu" (p. 202). Enfin, Emma s'offre au percepteur et même à Rudolphe contre de l'argent. L'apparence grotesque de l'Aveugle n'est plus alors que la réflexion de cette femme immorale.

Le symbolisme de l'Aveugle ne se limite pas cependant à Emma; il s'étend pour devenir aussi la conscience d'Yonville. La bastonnade de l'Aveugle par Hivert, qui essaie de le dégager de l'Hirondelle, représente l'effort de tout Yonville d'éviter l'Aveugle, de le chasser. L'emploi de l'imparfait par Flaubert à ce moment-là implique que cette bastonnade est habituelle; elle représente l'attitude de la société:

[L'Aveugle] se cramponnait, de l'autre bras, sur le marchepied, entre l'éclaboussure des roues. . . . Mais Hivert, qui s'apercevait d'un contre-poids, allongeait à l'aveugle de grands coups avec son fouet. La mèche le cinglait sur ses plaies et il tombait dans la boue en poussant un hurlement.
(pp. 248-49)

Hivert bat l'Aveugle jusqu'à ce que celui-ci tombe; Hivert, représentant la société, veut échapper à sa conscience. Comme Emma, Hivert ne veut pas voir sa propre laideur qui est réfléchie par l'Aveugle. Plus tard, Homais, porte-parole d'Yonville, démontre son désir d'échapper à l'Aveugle; c'est cela qui raconte aux voyageurs la vaine tentative du pharmacien de guérir l'Aveugle:

. . . Homais, lorsqu'il allait à la ville, se dissimulait derrière les rideaux de l'Hirondelle, afin d'éviter sa rencontre. Il l'exécrait; et, dans l'intérêt de sa

propre réputation, voulant s'en débarrasser à toute force, il dressa contre lui une batterie cachée. (p. 318)⁹

Homais, comme Hivert, veut éviter l'Aveugle. Le pharmacien ne veut pas voir la réflexion de toutes ses fautes, il ne veut pas les admettre. L'attitude de Homais vers l'Aveugle est partagée par le reste de la société d'Yonville. Une fois après la mort d'Emma, l'Aveugle est allé à Yonville où il "demandait à chaque passant où demeurait l'apothicaire" (p. 303). Il faut que l'Aveugle s'approche de chaque citoyen et lui pose la même question parce que personne ne lui répond; tout le monde ignore l'Aveugle. Donc, comme Emma, Hivert, et Homais, les citoyens d'Yonville veulent échapper aussi à leur conscience. Ils ne veulent pas admettre leurs péchés. M. Lheureux, par exemple, ne veut pas admettre qu'il a fait d'Emma une victime en profitant de ses faiblesses. La femme du maire et Mme Caron ne veulent pas admettre qu'elles ne sont pas trop vertueuses pour espionner ce que fait Emma chez Binet. Le notaire Maître Guillamin veut échapper aussi à ses fautes: il est lié secrètement avec M. Lheureux mais, en plus, il fait des avances quand Emma demande son aide. Alors, comme chaque citoyen d'Yonville se met "à profiter" (p. 316), chacun tente aussi d'échapper à sa conscience qui, sous l'apparence de l'Aveugle, le hante. Enfin, Homais, agissant pour tous les citoyens d'Yonville, fait enfermer l'Aveugle. De cette manière Yonville peut continuer toujours à ignorer sa conscience.

L'Aveugle, alors, représente la conscience d'Emma et de tout Yonville. Emma et la société d'Yonville essayent continuellement d'échapper à l'Aveugle, rappel constant de leurs fautes. A l'ultime moment de sa mort, Emma fait face à sa conscience et se rend compte de ses actions. On peut se

demander si elle avait vécu, aurait-elle changé son style de vie et se serait repentie. Malheureusement, il est trop tard; elle meurt. Comme Emma, la société d'Yonville essaie d'ignorer sa conscience. Il est plus facile pour les citoyens de vivre sans conscience et, donc, sans aucune responsabilité. Cependant, au lieu de faire face à la conscience comme le fait Emma, la société réussit complètement à éloigner l'Aveugle. La société, bien qu'elle en ait l'occasion, ne changera pas. Emma se détache de ses illusions au dernier moment; la société continuera à se tromper sur ses moeurs de province.

MARY DUGAN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹A. G. Engstrom, "Flaubert's Correspondance and the Ironic and Symbolic Structure of Madame Bovary," Studies in Philology, XLVI, No. 3 (July 1949), 494. On peut trouver d'autres interprétations dans les ouvrages suivants: Benjamin Bart, "Art, Energy, and Aesthetic Distance," in "Madame Bovary" and the Critics: A Collection of Essays, ed. Benjamin Bart (New York: New York University Press, 1966), p. 104: "malediction"; Léon Bopp, Commentaire sur "Madame Bovary" (Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1951), p. 506: "la damnation"; Harry Levin, The Gates of Horn (New York: Oxford University Press, 1963), p. 265: "incarnation of fleshly frailty"; Murray Sachs, "The Role of the Blind Beggar in Madame Bovary," Symposium, 22, No. 1 (Spring 1968), 74: "reality"; et Margaret Tiller, "On Reading Flaubert," in "Madame Bovary" and the Critics: A Collection of Essays, ed. Benjamin Bart (New York: New York University Press, 1966), p. 33: "degradation."

²Max Aprile, "L'Aveugle et sa signification dans Madame Bovary," Revue d'histoire littéraire de la France, 76, No. 2 (1976), 391.

³Le Petit Robert, 1972.

⁴Gustave Flaubert, Madame Bovary: moeurs de province (Paris: Editions Garnier Frères, 1951), p. 33. Toutes les citations renvoient à cette édition.

⁵Aprile, p. 391.

⁶Le Petit Robert. C'est nous qui soulignons.

⁷Aprile, p. 391.

⁸Aprile, p. 392.

⁹C'est nous qui soulignons.

The Narrator's Quest in Du côté de chez Swann

In October 1979, Umberto Eco gave a paper entitled "The Bitch and the Horse" in which he demonstrates a simple, semiotic-style inquiry.¹ Eco focuses on chapter three of Voltaire's Zadig, "Le chien et le cheval," where Zadig's astuteness as an observer involves him criminally in the disappearance of the queen's bitch and the king's stallion. Eco speaks of "abductions," and using conclusions as a model, he shows that from a readily available S-code--nature--Zadig is able to construct a correlative S-code--the bitch--by this abduction.² If Zadig's identification of the queen's bitch can legitimately be used by Eco to illustrate the semiotic problem, the linking of signs or traces to the objects or concepts they signify, then, on an immeasurably more complex and serious plane, the narrator in Du côté de chez Swann is undertaking to solve the same problem: the correlation of two S-codes, his past and his present. After this point, however, the two searches diverge significantly. Relying on Eco's analysis of "Le Chien et le cheval," and elaborating on a passing reference he makes to Sherlock Holmes, I will attempt to show that the events of Du côté de chez Swann can be both viewed as the first steps in the narrator's quest for time passed and considered as a sophisticated preliminary sketch of the authorial and intellectual strategies potentially useful in this quest.

In "Le Chien et le cheval," nothing so intangible as Time has been lost. While out walking Zadig learns that the queen's dog is missing. Zadig corrects the eunuch, keeper of the dog: a bitch, not a dog, is lost. "C'est une épagneule très-petite, ajouta Zadig. Elle a fait depuis peu des chiens, elle boite du pié gauche de devant, & elle a les oreilles très-longues."³ Yet Zadig denies having seen the bitch or having known the

queen possessed one. The eunuch is mystified but the explanation is uncomplicated:

J'ai vû sur le sable les traces d'un animal, & j'ai jugé aisément que c'é-tait celles d'un petit chien. Des sillons légers & longs, imprimés sur de petites éminences du sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, & qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours. D'autres traces en un sens différent, qui paraissaient toujours avoir rasé la surface du sable à côté des pattes de devant, m'ont appris qu'elle avait les oreilles très-longues, & comme j'ai remarqué que le sable était toujours moins creusé par une patte que par les trois autres, j'ai compris que la chienne de notre auguste Reine était un peu boiteuse. (p. 14)

The reasoning is elementary for Zadig. He is observant, has studied Nature which he calls "ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux" (Eco subtitles Nature "the system of signs" and the "furniture of the world"), and whose object of inquiry, the bitch, is an actual organism, found in nature, with certain invariable attributes. Zadig has the good fortune to have his observations substantiated: when the eunuch asks him if he has seen the dog, he can assume that the animal, whose traces he has interpreted, exists.

Before Eco mentions Conan Doyle's famous detective, the similarities between Zadig's abductions and Holmes's methods are obvious. The problems of the two detectives are different: Zadig merely identifies two lost items; Holmes, by observation and abduction, discovers how a thing was done, a safe burgled, a butler murdered. In "The Adventure of the Speckled Band,"

for example, a sudden bizarre death accompanied by a low whistle and a metallic clang in the night, a bed clamped to the floor, a dummy bellope, a useless ventilator, all combine with Holmes's knowledge of poisons to reveal that the murder weapon was a deadly snake. Holmes makes his abductions and their accuracy is confirmed by physical evidence: the snake, whose existence was, heretofore, speculative, is found wrapped around its dead owner's head. Holmes can only make his abductions from prior knowledge; he has to have read in the "great book of Nature."

In semiotic terms, the "great book of Nature" is an available S-code. This S-code acts as a definite description of the correlative S-code. In Zadig's case, this code is the bitch, for Holmes, the snake. The success of their abductions relies on a relevant code correlating these two codes; here, there is a referential or, more precisely, an attributive relation between the definite description and the object to which it refers. Nature provides a reliable system of signs, an already-written text, to which Zadig and Holmes can refer in drawing their conclusions. The narrator in Du côté de chez Swann, in contrast, is struggling to recapture his past, an S-code, with the help of the present, also an S-code, without an intermediate referential code, without any intervening or linking text.

The narrator's dilemma appears to be an impossible situation for a semiotic investigation. First of all, a crucial S-code, the past, cannot properly be said to exist in the way that Nature exists. Secondly, any references linking the narrator's past and his present have long ago mutated or disappeared with the passage of time. Nevertheless, this novel is about a search; the title of the entire work announces it. In this light, the narrator's task is that of a sleuth, but the sleuth here is simultaneously an artist and a creator who constructs his own codes and references and frequently defies the common logic of detective work.

It is clear, then, that the problems of the narrator as a detective are not simple ones. Du côté de chez Swann is the starting point of the narrator's attempt to recapture the essence of his past, to understand how time had passed imperceptibly until the day he tastes the madeleine. We see the narrator delineating boundaries, rejecting some strategies and exploring others for his trek into the past. At the very least, the narrator is able to name the object of his search. But the evidence that the child's creating spirit is dead and that time has passed is everywhere, in everything and everyone he has known; yet it exists only in his heart and his memory. There is no external sign--such as a client coming at "7h30" with a tale of a murdered sister--to aid the narrator in his search. There is the question, too, of whether the search will yield any results; is his quest in vain? Sherlock Holmes can cite occasions when it is not certain that a crime has been committed, in which case his research amounts to a demystification rather than a criminal investigation. The narrator, early in the work, concedes that what he seeks may ultimately be inaccessible:

A vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.

Mort à jamais? C'était possible.⁴

What sustains any search, or re-search, is the belief that the question can be answered, the goal attained.

The use of the intellect, of the reasoning process, in unravelling a mystery is, traditionally, indispensable. Holmes's cases and "Le Chien et le cheval" demonstrate classic detecting methods. Proust's narrator debunks these methods early on:

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. (RTP, I, 44)

All the efforts of our intellect must prove futile; the nature of the past and memory dictates the inutility of a rational, Holmesian investigation. The essence of the past is in the sensation a material object can evoke. The narrator has this experience while sipping tilleul with crumbs of a madeleine. He cannot consciously recall why he feels this "plaisir délicieux." His involuntary memory is at work in this epiphany. As he consciously tries to capture this sensation by continuing to sip his tilleul, it eludes him. He decides, "Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi" (RTP, I, 45). The quest is an internal one. It will rely on epiphanies, privileged moments, aided and reconstructed by his voluntary memory. The problem of recapturing the past must, therefore, be approached obliquely; a frontal attack with the full powers of the intellect only embeds the past further into the "mental soil." By writing about his past in an un-chronological, non-linear fashion, the narrator attempts to unearth his past, to discover and rediscover it, to provoke these privileged moments. He seeks to reveal

those material objects that harbor the past, his past.

In an important sense, the narrator is recreating his past. He is painting his self-portrait as a young artist and the problems of recapturing his past are, hence, tied intimately with those of artistic creation. To a degree, Zadig and Holmes are artists. The former imagines an animal that corresponds to all the imprints; the latter reconstructs a crime from the available evidence. Neither believes, however, that the dog or the crime exists only in the mind. Similarly, neither questions the processes by which each arrives at his conclusions. Proust's narrator, as a conventional sleuth, is in a serious quandary:

Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (RTP, I, 45)

The past and the fact that his real creative powers, those of his childhood, are lost to him must be dealt with at the same time. He admits that the images of Combray which he cherishes are inextricably bound to the child's imagination:

Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. C'est parce que je croyais aux choses, aux êtres, tandis que je les parcourais, que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait



connaître sont les seuls que je
prenne encore au sérieux et qui
me donnent encore de la joie.
Soit que la foi créée soit tarie
en moi, soit que la réalité ne se
forme que dans la mémoire, les
fleurs qu'on me montre aujourd'hui
pour la première fois ne me sem-
blent pas de vraies fleurs. (RTP, I, 184)

As a child he "created" Combray; the adult seeks to re-create the child's vision of Combray, this village being for him the only reality. The narrator does not know whether this is because he has lost faith in his powers of creation or whether reality lives only in the memory. Undeterred, he develops strategies to situate Combray in the material world, to make the past into an S-code that exists as Nature exists. He must construct a reference code to link his present to his past while recognizing that many of his references, such as the people and places he knew in Combray, are changed or gone.

Through various techniques the narrator attempts to locate external reference points that will assist him in his search. He depicts members of his family trying to freeze time: his two aunts have grown deaf because nothing worthwhile is said anymore; his grandmother insists on giving old, fragile objets d'art and books as gifts. The narrator plays with time, ordinary chronology, in many ways. He telescopes time--the future into the present--by relating incidents where he suddenly acts grown-up (when he refuses to see his grandfather's shame at being taunted for drinking) or when he ages his mother instantaneously by insisting she stay the night with him. The narrative technique itself allows this convenient telescoping--convenient in that it permits the narrator to make connections that are not causally related--because the narrator is writing in retrospect. This distant past is telescoped into the child's present

with the story of Swann's love affair. Events in the child's past can be linked as if the first actually entailed the second: when the narrator first glimpses Gilberte Swann, he is in love; he creates a magical aura around her name and treats it like a fetish. So strong are his visionary longings, it is as if he conjured Gilberte onto the Champs-Élysées the day he sees her again. A past hope for the future is being fulfilled in his present.

The structure of the narrative manipulates our sense of the chronology of the narrator's life. Oddly, the events in the section entitled "Combray" appear to be the result of the events in "Un Amour de Swann," although the two cannot be logically or causally related. Early in the novel, the narrator calls Swann "l'auteur inconscient de [ses] tristesses" because Swann's visits prevent the narrator from getting his ritual good-night kiss. This epithet, however, has a much wider application than to just this small domestic ennui. Many details in "Un Amour de Swann" prefigure the author's experience. These are the unrequited love and the phrase from the Vinteuil sonata which recalls to Swann his courtship of Odette as the madeleine evokes Combray to the narrator. Swann attempts to recapture his past by possessing Odette; the narrator is gathering his past up through art. Both Swann and the narrator are subject to the same anguish at the thought that the past is possibly "un état subjectif qui n'existait que pour lui, dont rien d'extérieur ne lui affirmait la réalité" (RTP, I, 345). There are innumerable parallels between the two lives. What is really interesting is that, because "Combray" precedes "Un Amour de Swann," the child seems father to the man.

In a traditional mystery story the sequence in which clues are uncovered is not generally of critical importance. It matters little that Holmes sees the dummy bellrope before he sees the dish of milk. Again in general, mysteries follow a linear path from the discovery of the crime, to the investigation, to the

revelation of perpetrator and motives. The linearity of the exposition imitates the linearity of the deductive processes essential to the successful solution of the mystery. The structure of Du côté de chez Swann indicates that this is no mere detective story with answers that can be deduced (abduced?) from clues in the text. The logic of this novel is unconventional. Causes are linked to effects thematically, not because the former produces the latter. A vast, interconnecting, mutually-reinforcing structure is being erected here, where elements from different time periods and from different geographical locations impossibly interrelate. I have given examples of this juxtaposition of different time periods above. The narrator's task is not simply Zadig's; the narrator cannot refer to "ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux" to rediscover his childhood and lost creative powers. He must literally create his own "great book," his own system of references. He must rebuild the furniture of his mind and his past. The chronology of Du côté de chez Swann plays an important role in this reconstruction.

A relatively minor but essential detail in the conventional mystery is who wants to uncover the mystery, and why. In Zadig, the queen's eunuch wants to know where the bitch is because he is her keeper, and failure to do his duty would undoubtedly lead to unhappy consequences. Holmes is usually engaged by someone whose interest in the matter is obvious, though not always honest. In A la recherche du temps perdu, what are the narrator's motives for his quest? A partial answer is suggested in the narrator's compulsive drive to name things, to place things in the real world. Giving something a name establishes a power over it, gives it an objective existence in the world of spoken things. But dreams and ideas must be simplified in the very act of being named. For example, when talking about all the city names which captivated his young imagination, the narrator says that these names "aimaient maintenant mes désirs; mais

les noms ne sont pas très vastes" (RTP,I,289). He incessantly writes "Gilberte Swann" all over his notebooks and then sadly realizes that the words symbolize nothing more than his own frustrated desires. Swann, too, has this need to establish things in the real world. A great step is made in his relationship with Odette when he notices the resemblance between her and Zipporah in Botticelli's Sistine fresco. Both the narrator and Swann crave to transcend mere names and grasp the "essence" of the object they treasure. After tasting the madeleine the narrator writes:

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (RTP,I,47)

The Vinteuil phrase elicits a similar response from Swann:

Au lieu des expressions abstraites "temps où j'étais heureux", "temps où j'étais aimé", qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence. (RTP,I,345)

"Past" and "happiness" are mere words. To name "time

past" as the object of a search by no means simplifies the endeavor. The narrator, though, is compelled to name things, to recapture lost sensations. (Swann is less delicate: he recaptures his past by marrying Odette). The text--and, after all, the text is a collection of names, of signifiers--is the narrator's attempt to rediscover his past by naming his goal and by naming possible approaches to that endpoint. The text is his strategy for regaining lost time.

Could semiotics qua science ever hope to explain adequately the complexity of this work? What would it mean to "explain" A la recherche du temps perdu? Of course, the latter question is rhetorical. The former is perhaps equally unfair, given that semiotics has a focus different from that of traditional criticism. Eco says that a semiotic inquiry is not commentary on the literary value or moral worth of a text. What is then the soi-disant scientific function of semiotics? I have demonstrated that the basic semiotic methodology exhibited in "Le Chien et le cheval" has very limited heuristic value: it fails to account adequately for the configuration of the search in Du côté de chez Swann. On what rational grounds could a semiotic approach to Du côté de chez Swann stand in the absolute absence of certain codes and referential relations? Classic, linear reasoning, the reasoning of scientists and detectives is, a priori, of no avail here. The narrator violates all logic of reference and deduction, while following the demands of his art, when he uses the events of his own youth to illuminate Swann's early life. As a detective and artist, the narrator faces awesome paradoxes: his intellect is practically useless; yet, when the privileged moments occur, they must be analyzed; the past which he seeks no longer exists, neither materially in houses, roads, avenues, nor spiritually; the child's creating spirit is dead. But the search must continue. Sherlock Holmes realizes, if unconsciously, the dilemma of the narrator when he remarks that the "commonplace, featureless crimes are the most puz-

zling." What is more commonplace than the inexorable passage of time?

HELEN KNODE
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Umberto Eco, Lecture, "The Bitch and the Horse," University of Kansas, 8 Oct. 1979.

²Deductions are renamed abductions by Eco because, he says, solutions do not follow strictly from the evidence; it is the mind that unifies disconnected stimuli. I find it more convenient to retain his term since he uses it consistently in his analysis of Zadig.

³Voltaire, Zadig, ou la Destinée, ed. Verdun Saulnier (Paris: Librairie Droz, 1946), p. 13. All subsequent references to this work appear in the text.

⁴Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, ed. Pierre Clarac et André Ferré (Paris: Gallimard, 1954), I, 44. All subsequent references to this work appear in the text.



La Règle du jeu
de Jean Renoir
(classé 3ème)

Marcel Dalio (playing the role of Robert de la Chesnaye), right, with Roland Toutain (André Jurieu) in Rules of the Game of Jean Renoir.

Rules of the Game: Characterization
of Robert de la Chesnaye

Because it is an intricate portrait of the upper social class, Jean Renoir's film, The Rules of the Game, has been taken to be a critical comment on this segment of society. Renoir denies this, saying that it was not critical and that his concern was rather that this social class was in the process of disappearing. What his film does portray is a society in which it is necessary to know the rules and to follow them in order to survive. The character of the Marquis, Robert de la Chesnaye, is the central figure in the development of this theme. It is essential to understand the character of Robert in order to understand the society that is portrayed in the film. In this study, one must consider how Renoir develops the character of Robert; one must also examine the continuing changes in this character and the relationships between Robert and the other characters.

Renoir's choice of Marcel Dalio to play the part of Robert reflects Renoir's insight in casting his characters. He was trying to stay away from the cliché of a marquis, and so chose Dalio, who had played only burlesque parts before taking the part of Robert de la Chesnaye. Dalio brings with him the essence of the character of Robert. As an actor playing a role, Dalio creates the character from parts of himself as well as assumes characteristics from the script; he transforms the written sketch into a realistic and living individual.

One must look at the facts given in studying the character of Robert. The script gives the following information: he is the Marquis de la Chesnaye, has inherited wealth, is of high social class, his mother was Jewish whose maiden name was Rosenthal, he has an Austrian wife, Christine, and a mistress, Genevieve.

One learns that he collects mechanical and musical toys, and his chef informs us that he is a "man of the world" because he knows the proper way to prepare potato salad and insists that it be done correctly.

In the first part of the film it is difficult to get a tangible idea of what Robert de la Chesnaye is like and to understand what he feels about his life and the people around him. He gives no outward signs of emotion or of what goes on inside his mind. One must therefore examine the indications of his personality given by his conversation, his manner and the reactions of other characters to him. Unlike Jurieu, who tells all the world of his disappointment in the woman he loves, Robert keeps everything inside. He is surprised to learn that his discreet affair with Genevieve is known by Octave, and he is at first shocked to think of inviting Jurieu to La Colinière because of the apparent implication that his wife is having an affair. Robert remains enigmatic throughout the film, only revealing himself from time to time. This outward appearance, maintained at all cost no matter what it hides, is one of the most important aspects of this social class, and this aspect is emphasized throughout the film.

Robert is a man who has all the social skills necessary to sustain his place in society. He is known as a wonderful host and an imaginative man who can put on an entertaining hunt for many guests. He concludes the day of the hunt at La Colinière with an original program of song and dance complete with costumes and ending with its own danse macabre.

As a "man of class," Robert treats everyone with the utmost courtesy; he welcomes and is polite to Jurieu; with Marceau the poacher he exhibits an unusual willingness to talk, even displaying a disinterested curiosity in how Marceau traps rabbits. His offer of a position to Marceau lacks the real concern and interest that would label it an act of kindness, however, and one attributes the act more to a whim of

Robert executed with his usual nonchalance.

One sees Robert attentive to small matters, such as finding the lost key to one of his mechanical birds, yet indifferent to matters concerning the management of his estate. He tells Schumacher, "I don't want any wire-netting, and I don't want any rabbits: the rest is up to you, my friend."¹ Corneille, the butler, is responsible for all the details with which Robert can't be bothered: "Get Corneille to deal with the formalities, the telephone calls and all the rest" (p. 167). Most importantly, he refuses to try and keep Christine and Jurieu apart:

Robert: But, of course, everyone has their own good reasons--and I, I want everyone to give them freely. I am against barriers, you know, I am against walls. Anyway, that's why I'm going to invite André.

Octave: You think it's a good idea?

Robert: A good idea? I trust Christine. If she is to fall in love with Jurieu, I won't be able to prevent her from doing so by separating them. So, the more they see each other, the more things will get cleared up. (p. 53)

This short dialogue clarifies an important belief of Robert: each individual does have his own reasons, and Robert himself believes these reasons to be valid when they are expressed. Each individual has a right to his reasons in qualifying his actions. In accepting all reasons given by others for their actions, Robert in turn simply expects the same courtesy.

After introducing the character of Robert de la Chesnaye, Renoir then allows him to develop. The fact that the character of Robert is not static is important to the development of the film. One sees the evolution of Robert portrayed on the screen; each change is important to the final outcome. The more constant qualities of his personality have been

studied. Now one must apply this knowledge to the portrait of Robert in the process of change. At the beginning, we see that he has just made a decision meant to change his whole life: he has decided to break off his affair with Genevieve. Robert admits, apparently to his surprise, that, although he does love one woman more than the other, he hates to hurt anyone.

Robert: The Moslems are the only ones who've shown the slightest sense in this notorious question of relationships between women and men.

Marceau: Well!

Robert: Bah! In the end, they're built the same way as us!

Marceau: You said it . . .

Robert: There's always one woman they like best.

Marceau: Yes . . .

Robert: But they don't think that just because of that they have to throw the others out . . . and make them suffer.

(p. 122)

Nevertheless, Robert does seem a bit hard-hearted when he finally tells Genevieve during the hunt scene that their affair is over. He tells her he is tired of being "Paris without the apple" (p. 103) and he really doesn't want to talk about it anymore. He has ended the affair in his mind and thinks she should accept the decision as easily. He cannot, however, be really cruel to Genevieve, and he consents to one last show of affection that Christine sees through the binoculars.

Robert's relationship with Christine seems at first cool and unemotional. He doesn't express jealousy over her friendship with Jurieu; his concern is more with appearances, as indicated above. This is vividly illustrated in the deep focus shot of Robert

and Octave moving in behind Christine as she explains to all the guests gathered at La Colinière both her friendship with André Jurieu and her rôle in his successful flight. The worried expression on Robert's face immediately relaxes and changes to a pleasant welcome when he sees that Christine has preserved appearances. The General remarks that "our dear Christine has class and that is something you don't see much of these days, not much" (p. 85). The General's remark bears witness to the social form observed by Christine.

The characters' emotions are intensified while the program is being performed for the guests, especially during the danse macabre. The actions of the individual characters reflect a change. For a short time all the masks generally hiding the real appearance of the characters even slip just a little, just enough for one to glimpse a truer picture of their emotions. In this series of vignettes, one sees Robert in conversation with various other characters. The discontinuity of the action emphasizes the emotional fragmentation of each character. Each phrase spoken by Robert is set apart and is indicative of the direction the action is taking. Similarly, each scene with Robert is broken up by shots of Schumacher, Lisette, and Marceau chasing each other through the château, or by short shots of the program and the danse macabre still going on for the audience of guests who suspect nothing of the events taking place around them. The camera follows servant and master alike who chase each other through the rooms of the château, switching back to the danse macabre to present a startling sequence of images.

It is at this point in the film that Robert begins to act in a manner uncharacteristic of his actions displayed up to this time. He is no longer the self-contained, calm and unemotional character that we have seen before. He becomes, instead, determined to find Christine, who has disappeared with

Saint-Aubin, another one of her admirers. Robert, who before this time disdained any semblance of jealousy, now seems completely overtaken by it. After Jurieu's confrontation with Saint-Aubin, Robert confronts Jurieu: "It seems to me . . . that you have achieved your ends. You are in the process of stealing my wife from me" (p. 136). Robert then loses his control completely and even fights physically with Jurieu. Next, his broken phrases show him asking Jurieu to forgive him: "You must accept my apology" and "Like a real peasant" (p. 148). Robert is once more the usual self-contained, unruffled gentleman, maintaining a perfect exterior. He is now concerned with Jurieu's job as a pilot and with the possibility of his death in such a dangerous occupation. Finally, Robert's ultimate concern is that Christine be taken care of in the manner to which she is accustomed. After such a display of jealousy, his calm and matter of fact approach to the problem seem incongruous, but again it is a matter of maintaining outward appearances. One hears him tell Jurieu that he has not believed in anything in a long time, but he's beginning to believe in friendship. Here he is speaking of friendship with Octave. The remark seems to echo ironically when the scene is juxtaposed with another showing Octave making plans to run away with Christine: she is disappointed in Jurieu who would not go without speaking to her husband.

When it is discovered that Christine has disappeared, one sees that Robert, who really loves her, is probably realizing the extent of his love for the first time, only at the moment he is losing her. He again preserves appearances in the midst of an emotional crisis. He tells his guests that Christine was a trifle tired and has gone to bed early. In these last scenes of the film Robert is calm and in perfect command of himself in spite of the fact that his wife has just left him. Robert's summation of the accidental death of Jurieu at the end of the film again emphasizes what has remained a most im-



Jean Renoir in his film, Rules of the Game, playing the role of Octave, right, with Roland Toutain, playing the role of André Jurieu.

portant element throughout the film: that the outward semblance of order and reason is all important. For describing the shooting of Jurieu, Robert is actually reinforcing the idea that one must maintain an appearance of perfect behavior no matter what has gone on behind the façade:

Gentlemen, there has just been a deplorable accident, that's all . . . My keeper Schumacher thought he saw a poacher, and he fired, since that is his duty. . . . Chance had it that André Jurieu should be the victim of this error. . . . Gentlemen, tomorrow we shall leave the château weeping for this wonderful friend, this excellent companion who knew so well how to make us forget that he was a famous man. (A pause.) And now, my dear friends, . . . it is cold, you are running the risk of catching a chill and I suggest that you go inside. Tomorrow, we will pay our respects to our friend Jurieu . . . (p. 168)

And the General again portrays the habit of hiding reality behind the façade of good manners as a virtue to be admired:

Saint-Aubin: A new definition of the ACCIDENT!

General, sharply: No, no, no, no, no! La Chesnaye does not lack class, and that is a rare thing, these days, my dear Saint-Aubin, believe me, that is a rare thing! (p. 168)

This insistence on the high quality of Robert's actions and words again evokes the image of this society in which rules are so important. Even though each individual may have his reasons for whatever

actions he chooses to take, following the rules will guarantee his survival.

The character of Robert is central to the theme of the film. It incorporates all the qualities that Renoir sees in this class of society as it is disappearing. Robert de la Chesnay is without a doubt an individual, not a stereotype of a marquis. Nonetheless, he symbolizes all the men of his social class, all the nobility and all the wealthy people who were beginning to lose their place in an ever changing society.

In allowing the character of Robert to have a life of his own, Renoir also allows him to be inconsistent. That is why Robert can evolve during the events of the film and why he can display opposite qualities. He can be competent and incompetent, intense yet aloof, proud at the same time as being unsure of himself. The scene where he displays his new mechanical organ to the guests at La Colinière best illustrates the complexity of his character. There is no dialogue; one sees only Robert standing beside his wondrous toy, presenting it to his friends with a mixture of pride and timidity. He seems to have stage fright. Renoir doesn't explain Robert to us. He allows Robert to explain himself or not explain himself, as the case may be. Robert tells us about himself by his actions, his speech, and his facial expressions caught by the camera. His character is thus rendered completely realistic, as enigmatic and contradictory as a living individual would be.

Robert is moreover the catalyst among the characters of the film. In not making decisions for people, such as his refusal to keep Jurieu away from Christine, he becomes in large part the cause of the events that take place. He hires Marceau for no apparent reason, setting off the jealous rage of Schumacher. This rage in turn serves as the instrument by which Jurieu is killed. This strange twist

of events is ironic in that Jurieu, in the midst of planning to run away with another man's wife, is killed by a jealous man. Though it is by the wrong man, the shooting of Jurieu seems somehow consistent with the sequence of events. Robert's earlier decision to terminate the affair with Genevieve and the subsequent scene between the two seen by Christine causes Christine to make a decision of her own: to leave Robert, who does not appear to love her as she thought. This action taken by Christine illustrates how, even indirectly, all events stem from Robert: by his action or lack of action another action is set in motion. Robert's relationships with the people around him lead each one of them in turn to act and react in certain unpredictable ways. As his authority over others is more a knowledge of who he is than a manifestation of authoritative action, Robert's influence is often an invisible force.

Robert exemplifies the aristocrat in his aloof, untouchable behavior, not quite condescending, yet on a level entirely different from the level of those surrounding him. His relationships are representative of his social level also. They are factitious. The real emotions, which still exist after so much repression, are always masked. La Chesnaye seems to be quite lacking in the usual emotions. But if one wonders whether he has not almost lost them through disuse, the emotions are there and they are awakened.

In Robert de la Chesnaye we have the portrayal of the level of society Renoir chose to study. Robert exhibits representative behavior both in his individual actions and in his relationships with his wife, mistress and friends around him. Robert is not meant to be a criticism of this particular society. He merely represents it, with all the good and bad qualities combined. He can be appreciated for his charm and wit as well as criticized for his shortcomings. Renoir holds to the belief expressed by Robert in the film that everyone has his reasons.

Renoir accepts them all and wants to give others the freedom to express them. In the same manner, Renoir does not justify the qualities of this society; neither does he criticize them.

ALETA RAY
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹ Jean Renoir, The Rules of the Game, film script trans. John McGrath and Maureen Teitelbaum (London: Lorrimer Publishing, 1970), p. 57. All references to the script are from this edition.



Artistic Creation as an Act
in Sartre's Nausea

In 1964, Jean-Paul Sartre won the Nobel Prize in Literature "for his work which, rich in ideas and filled with the spirit of freedom and the quest for truth, has exerted a far-reaching influence on our age."¹ He refused his prize, but seven years earlier Albert Camus accepted his. In his acceptance speech, Camus spoke about the nature of art in a manner not atypical of Sartre's thoughts upon the subject:

For myself, I cannot live without my art. But I have never placed it above everything. If, on the other hand, I need it, it is because it cannot be separated from my fellow men, and it allows me to live, such as I am, on one level with them....The artist forges himself to the others, midway between the beauty he cannot do without and the community he cannot tear himself away from.²

This remark epitomizes the conflict Camus' Jonas faces in The Artist at Work, and it is the same conflict that Sartre portrays in The Prisoner of Venice, his work on the life of Tintoretto: the need to forge oneself to one's fellow men through one's creations without letting others impede one's artistic acts. Yet this problem appears insignificant when Nausea is first examined; Sartre himself called Nausea "the literary culmination of the 'man alone' theory," although he acknowledges its limitations.³ Indeed, when one first encounters Roquentin in bleak Bouville, he is writing a didactic historical study of the Marquise de Rollebon, carelessly dismissing his only real acquaintance, the auto-didact, and making cold love to the patronne of the

Café Mably. He seems to be a veritable misanthrope. This impression grows as he perceives the existence of animate and inanimate objects and is horrified by them. But when he has a bad encounter with his Nausea and asks the café waitress to play the song he likes, he appears to re-embrace humanity through the music.⁴

Roquentin describes his first experience with the song "Some of These Days" thus:

The vocal chorus will be along shortly; I like that part especially and the abrupt manner in which it throws itself forward, like a cliff against the sea. For the moment, the jazz is playing; there is no melody, only notes, a myriad of tiny jolts. They know no rest, an inflexible order gives birth to them and destroys them without even giving them time to recuperate and exist for themselves. They race, they press forward, they strike me a sharp blow in passing and are obliterated. . . .

I grow warm, I begin to feel happy. There is nothing extraordinary in this, it is a small happiness of Nausea: it spreads at the bottom of the viscous puddle, at the bottom of our time--the time of purple suspenders and broken chair seats; it is made of wide, soft instants, spreading at the edge, like an oil stain. No sooner than born, it is already old, it seems as though I have known it for twenty years. (Nausea, p.21)

Here he is depicting the fleeting aspect of the art form and his happiness relative to existents; yet he proceeds to mention the transpiercing quality of the music and to express surprise at "how strange it is, how moving, that this hardness should be so fragile. Nothing can interrupt it yet all can break it" (p. 21). After this awareness, he notes that his Nausea is gone, replaced by an empathetic response to the

rhythm of the melody, and he indulges in memories of certain past acts he once classified as "adventures" (pp. 22-23).

What has happened to Roquentin? He enters into a rapport with the music, he discovers that he can contemplate his existence less harshly and can recharacterize his "adventures" as existential acts without diminishing or overrating their significance. Analogously, Sartre relates what should ideally occur between a spectator and an art form in his essay on Tintoretto:

Everything in the work of art should aim to replace representation, forcing the spectator into mute participation in the spectacle. Through horror and pity men should be brought face to face with their simulacra, and if possible, thrown in their midst. Desire, consuming the fires of perspective, should discover this ersatz for divine ubiquity, the urgent presence of flesh. The logic of the eye should be respected, but at the same time, vanquished by the logic of the heart. It was the thing itself they [the Venetians] wanted shattering, larger than life, more immediate and more beautiful.⁵

In his preface to Leibowitz' L'Artiste et sa Conscience, Sartre again asks the artist to live the problems of his times intensely, freely, in totality, so that the work of art might reflect these problems in the same way to the spectators.⁶ Thus, when Roquentin's arm glides "along the song of the Negress" and he is touched by the soulfulness of the music, it is because the singer's art form speaks to Roquentin of the nature of their mutual times (Nausea, p. 22). This speech is appropriated into him. Sartre characterizes this act of appropriation in Existential Psychoanalysis as one of possession: "The totality of my possessions reflects the totality of my being. I am what I have. It is myself which

I touch in this cup, in this trinket."⁷ He links this possession of inanimate objects with the creative act that can only exist through continuous interaction between the object being created and the artist (Existential Psychoanalysis, p. 97). Roquentin can maintain this symbiosis between himself and the music while it is being played; but once it stops, however, the active relationship ceases. Correspondingly, his link with his work on Rollebon is an example of the lack of interrelationship between art form and artist. Roquentin does not want to commit himself personally to the writing; he wants to avoid facing his own existence by subordinating it to the fictive reality of Rollebon. The impossibility of creating an art form without this engagement of artist in the creative act becomes more apparent as Roquentin examines other art forms, including his own writing.

In his encounters with other art forms, Roquentin spends much time at the library reading and writing. Yet he cannot get interested in books such as Balzac's Eugénie Grandet or in his piece on Rollebon. He does not enter into that symbiotic relationship in either case, but the latter instance is not just an example of him abstracting himself from objects outside of himself. It is a case of his inability to define himself through action, creative or otherwise, since his act of writing is his only justification for his existence (Nausea, p. 70). Defining oneself through action, provided that one is not alienated from the objects acted upon, is the leitmotif of Sartre's philosophical essays. He explicitly calls writing an act in Existential Psychoanalysis (p. 97). In The Words, it is the act which he chooses to use to define himself.⁸ And in Existential Psychoanalysis, he describes what takes place when he performs such an act: "I transfer myself to the object possessed; without it I am nothing save a nothingness which possesses, nothing other than pure and simple possession, an incompleteness, an insufficiency,

whose sufficiency and completeness are there in the object" (p. 98). This is exactly what Roquentin is unable to do: transfer himself to his character, Rollebon, while retaining a sense of self.

In The Words, Sartre recounts his childhood initiation into the act of writing and how he perceived reality through words, not the other way around (p. 142). Rollebon uses the same art form for the opposite reason: to hide from reality through Rollebon, an existent character with whom he has no real relationship. On the other hand, Sartre's works are extensions of himself and existents in themselves. He explains this simultaneity as a consequence of possession, for "the possessed object as possessed is a continuous creation; but still it remains there; it exists by itself; it is in-itself; if I turn away from it, it does not thereby cease to exist; if I go away, it represents me in my desk, in my room, in this place in this void" (Existential Psychoanalysis, p. 26). In Nausea, Roquentin's writing lacks this quality of existence in itself. After a visit to the museum of Bouville, he recognizes the void between himself and the words he writes about Rollebon; he sees his total alienation from his work; he perceives its nothingness while despising his own lack of definition; and he decides to cease writing the work (pp. 82-99). Why does he stop writing after he visits the museum? First, it is here that he confronts existents within the confines of painting when he gazes at the portrait of Jean Parrotin (p. 89). Then he stands in the center of the gallery, aware that the elite of Bouville portrayed here had their existence justified before they were born; he realizes that he cannot justify his existence through false acts or non-acts such as his incomplete book on Rollebon. He acknowledges that he cannot majorer himself like the artist. Bordurin does for Olivier Blévigne: Bordurin re-positions all the objects surrounding Blévigne to make him appear larger to the spectator. Roquentin knows that such illusion is a vain effort to justify one's

existence and realizes that his work with Rollebon is such an effort, so he dispenses with it (pp. 97-102). He is forced to recognize that Blévine's portrait by Bordurin is a feeble attempt on the part of Blévine to immortalize himself, when in fact it is a possession of the artist Bordurin and has nothing to do with past, present, or future except in a relative sense. Roquentin's inability to create Rollebon, signifying his inability to create himself, is poignantly expressed in the passage where he tries to perceive Rollebon through the words of another:

I made one last attempt; I repeated the words of Mme de Genlis by which I usually evoked the Marquise: "His small, wrinkled countenance, clean and sharp, all pitted with smallpox, in which there was a singular malice which struck the eye, no matter what effort he made to dissemble it."

His face appeared to me with docility, his pointed nose, his bluish cheeks, his smile. I could shape his features at will, perhaps with even greater ease than before. Only it was nothing more than an image in me, a fiction. I sighed, let myself lean back against the chair, with an intolerable sense of loss. (p. 97)

After letting go of Rollebon, he lucidly faces his own existence, then tries to flee from the knowledge. He enters the Bar de la Marne and the music he hears affects him thus:

The voice, deep and hoarse, suddenly appears and the world vanishes, the world of existence. A woman in the flesh had this voice, she sang in front of a record, in her finest get up, and they recorded her voice. The woman: bah! she existed like me, like Rollebon, I don't want to know her. But there it is.

You can't say it exists. The turning record exists, the air struck by the voice which vibrates, exists, . . . I who listen, I exist. All is full existence everywhere, dense, heavy and sweet. But, beyond all this sweetness, inaccessible, near and so far, young, merciless and serene, there is this...this rigour.
(pp. 102-03. Emphasis mine.)

Roquentin rediscovers the existence of Rollebon after he has, in effect, destroyed him in fictive reality. He does not quite recapture, however, his own existence in terms of creative acts. He enters into an empathetic rapport with the melody and possesses it for a short while, defining himself through the act. But he cannot sustain the relationship in which the existence of the art form is presupposed by an existent creator or spectator, and thus his contemptuous, misanthropic reference to the singer.

Roquentin rails against existing for others, which is another requisite for possessing an art object. Sartre says, "Through possession, I recover an object-being identical with my being-for-others. Consequently, the other cannot surprise me, the being which he wishes to bring into the world which is myself-for-another--this being I already enjoy possessing. Thus possession is in addition a defense against others. What is mine is myself in a non-subjective form inasmuch as I am its free foundation (Existential Psychoanalysis, p. 99).

Roquentin cannot bear to contemplate his own subjective existence, let alone the reflection of that existence in a non-subjective art form! Neither can he endure the ideal and symbolic (e.g., subjective) character of his relationship with the art form, for he is too conscious of his denying his existence, that which presupposes the link between artist and art form. Yet the Nausea assaults him intermittently until he leaves for Paris to see his former mistress. For Roquentin, existence is a fullness which man can

never abandon, a concept he must accept before he can define himself; nonetheless, he still entertains the vague hope that Anny can save him from himself.

Anny was an artist, an actress, but she no longer acts. Neither does she continue to create "perfect moments," those epiphanies that resulted from transforming "privileged situations." She describes the chronology of such a situation: "First there are annunciatory signs. Then the privileged situation, slowly, majestically, comes into people's lives. Then the question whether you want to make a perfect moment out of it" (Nausea, p. 133). The similarity to Roquentin's musical encounters is blatant, and he comments to Anny that such transformations are "a sort of work of art" (p. 133). But such a classification seems simplistic to her, and she emphasizes the obligation one has to "transform privileged situations into perfect moments" (p. 148). Implicit in this obligation is the idea of the creative act as the transforming agent, the creative choice one makes when entering into the prescribed relationship with the privileged moment that one is to transform. Like Roquentin, however, Anny treats the occurrence of privileged situations as purely coincidental and does not acknowledge her ability as an artist and human being to strive to create a privileged situation. Although both of them have been confronted with their own existence, neither realizes that creativity cannot be restricted to acting on randomly occurring privileged situations. Anny says that she outlives herself and Roquentin can say nothing to comfort her. She stopped acting because it was meaningless for her to act in the theater without creating her characters. Sartre says of Tintoretto: "To work alone and for nothing is to die of fear" (Situations, p. 47) and it is this lack of engagement in her theatrical work that persuaded her to quit acting and stop defining herself through perfect moments. In a rough sense, Anny is dead: she cast away her only justification for existence and did not intend to replace her creation of perfect

moments with another mode of creative action. But Roquentin still struggles to make his existence more palatable without obviating it and he suggests to Anny that experiences interacting with art forms might be a way to start justifying one's existence. Anny does not even listen when he explains the joy he felt while hearing the "Railwayman's Rendezvous" ragtime tune, "Some of These Days." She insists on living in the past and attempting to hide from her existence. They part and Roquentin returns to Bouville for the last time, achingly aware of his own solitude and his contingent freedom (pp. 151-56).

Roquentin is prepared for his final encounter with "Some of These Days." The last vestiges of "bad faith" are stripped away as he indulges in a splenetic diatribe--reminiscent of Baudelaire--against humanity and himself. In this final reduction of self, Roquentin becomes uniquely human, no more and no less. Sartre is not the only one to claim that only artists have the courage to unveil everyone's bad faith. In fact, Friedrich Nietzsche predates Sartre by fifty years when he speaks of "the principle that every human being is a unique wonder" and says that artists "dare to show us the human being as he is, down to the last muscle, himself and himself alone--even more, that in this rigorous consistency of his uniqueness he is beautiful and worth contemplating, as novel and incredible as every work of nature, and by no means dull."⁹ It is this unique human who represents man existing in the space between his desire to endure and his destiny to act that Camus evokes in The Myth of Sisyphus.¹⁰ And it is this same uniqueness that allows Roquentin to forge his solitary existence with that of other men. This he does when he defends the Self-Taught Man from being beaten by a librarian for the latter's lewd behavior towards a high school student (Nausea, p. 168). Roquentin's actions are awkward, but they are acts which define him and inextricably link him to his fellow man. This human link sets in motion a chain of events

which lead Roquentin to decide to transform himself into an artist.

First, he continually thinks about other people and interacts with them in the Café Mably. He thinks that he does not want to do anything when he moves to Paris, for "to do something is to create existence--and there's quite enough existence as it is." Yet he cannot stop writing in his journal, ostensibly to stave off the Nausea that he fears will assault him if he stops; moreover, by writing he is acting, creating an art form. Then the waitress plays the recording of "Some of These Days." He irreverently discusses it when it begins, but when the saxophone's notes speak to him of suffering in rhythm, he listens and is briefly consoled (pp. 169-74). Sartre provides an explanation for this property of music in "The Artist and His Conscience": "If so many people find consolation in music, it seems to me that it is because it speaks to them of their sorrows in the same voice which they will use to speak of them when they are completed, and because it makes them see these sorrows with the eyes of a future day (Situations, p. 222). When Roquentin listens to the melody and tries to trace its existence in Nausea, he realizes that it simply is, and he wants simply to be. He wants to exist elsewhere:

. . . behind the canvas of paintings, with the doges of Tintoretto, with Gozzoli's Florentines, behind the pages of books, with Fabrizio del Dongo and Julien Sorel, behind the phonograph records, with the long dry laments of jazz. And then, after making a complete fool of himself, he understood, he opened his eyes, he saw that it was a misdeal; he was in a bistro, just in front of a glass of warm beer. He stayed overwhelmed on the bench; he thought: I am a fool. And at that very moment, on the other side of existence, in this other world which you can see in the distance, but without every approaching it, a little melody began to

sing and dance: "You must be like me; you must suffer in rhythm."

The voice sings:

Some of these days
You'll miss me, honey. . . . (p. 175)

and Roquentin discovers the essence of the melody, which "stays the same, young and firm, like a pitiless witness" (p. 175). He also encounters the composer of the piece--the man--whom he tries to think about through the melody. Roquentin realizes that this composer exists in the same way he does but that the composer and the singer were saved from drowning in their own existence by acts of artistic creativity. He is curious about them; they move him and make him wish that he could move someone to regard him with tenderness (pp. 176-77). It then occurs to Roquentin that the singer and the composer have "washed themselves of the sin of existing. Not completely, of course, but as much as any man can" (p. 177). He regains the hope that he can justify his existence and decides to do so by writing a book:

But not a history book: history talks about what has existed--an existent can never justify the existence of another existent. My error, I wanted to resuscitate the Marquis de Rollebon. Another type of book. I don't quite know which kind--but you would have to guess, behind the printed words, behind the pages, at something which would not exist, which would be above existence. A story, for example, something that could never happen, an adventure. It would have to be beautiful and hard as steel and make people ashamed of their existence. (p. 177)

Here he has declared his intent to act; he acknowledges the tedium of creating it in the beginning, but hopes that the finished product will help him accept himself in relation to acts in the past

(p. 178). Nietzsche describes it thus:

Giving style to one's character--a great and rare art! It is exercised by those who see all the strengths and weaknesses of their own natures and then comprehend them in an artistic plan until everything appears as art and reason and even weakness delights the eye. . . . For one thing is needful: that a human being attain his satisfaction with himself--whether it be by this or by that poetry and art; only then is a human being at all tolerable to behold. ¹¹

This passage succinctly describes what Roquentin had chosen to do: justify his existence through an act of creation and render his existence tenable to himself and others. He wants to be regarded as an artist who shared some of himself with other people through his creative acts. Even though Roquentin's book is still in the form of an idea when Nausea ends, Roquentin has saved himself and he will create his own essence through the act of writing.

In 1859, Søren Kierkegaard wrote about "what it means to be a single individual man, neither more nor less--which surely even an author is too, neither more nor less."¹² Sartre ends his autobiography, The Words, in a similar vein: "never have I thought that I was the happy possessor of a 'talent'; my sole concern has been to save myself--nothing in my hands, nothing up my sleeve--by work and faith. As a result, my pure choice did not raise me above anyone. Without equipment, without tools, I set all of me to work in order to save all of me. If I relegate impossible Salvation to the proproom, what remains? A whole man, composed of all men and as good as all of them and no better than any" (p. 255. Emphasis mine).

Roquentin's salvation is Sartre's, for through creating Roquentin and the world of Nausea, he creates himself; he justifies his past actions up to

that moment of space-time. Sartre and Roquentin forge themselves to mankind in the manner that Camus attributes to the artist. Even if near the end of his life his vision impairment forced him to give up writing completely, almost to the last Sartre remained in public. He provided material for interviews and even tried to host a series of historical documentaries on French television. This is evidence of his firm commitment to self-definition as man and artist. The hope which he and Roquentin entertain for themselves in Nausea --that it is possible to justify one's existence by creating and possessing art forms--is a hope he entertains for all men. He says to Lebowitz in "The Artist and His Conscience":

You have demonstrated brilliantly how, in the course of a free yet rigorous evolution, music wrenched itself from its alienation and set about creating its own essence while freely providing its own laws. In its modest way, couldn't music thus influence the course of history by providing the working class with the image of a "total man," who also has wrenched himself from his alienation, from the myth of a human "nature" and who, through daily struggle, forges his own essence and values according to which he judges himself? (Situations, p. 207)

One cannot help but hope that Sartre is right regarding artists and existents alike. The act of creating this study would then be a self-defining artistic and existential act.

SARA ANN RUGE
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Nobel Foundation, official commendation of Jean-Paul Sartre, in Literature: Nobel Lectures, Including Presentation Speeches and Laureates' Biographies, 1901-1967, ed. Horst Frenz (Amsterdam: Elsevier Publishing Company, 1969), p. 596.

² Albert Camus, acceptance speech for Nobel Prize in Literature, in Literature: Nobel Lectures, Including Speeches and Laureates' Biographies, 1901-1967, ed. Horst Frenz (Amsterdam: Elsevier Publishing Company, 1969), p. 524. Emphasis mine.

³ Jean-Paul Sartre, Life/ Situations, tr. Paul Austin and Lydia Davis (New York: Pantheon Books, 1977), p. 45.

⁴ Jean-Paul Sartre, Nausea, tr. Lloyd Alexander (New York: New Directions, 1974), pp. 6-20. All further references to this work appear in the text.

⁵ Jean-Paul Sartre, "The Prisoner of Venice," in Situations, tr. Benita Eisler (New York: George Braziller, 1965), pp. 44-45. All further references to this work appear in the text.

⁶ Jean-Paul Sartre, "The Artist and His Conscience," in Situations, tr. Benita Eisler (New York: George Braziller, 1965), p. 223. All further references to this work appear in the text.

⁷ Jean-Paul Sartre, Existential Psychoanalysis, tr. Hazel E. Barnes (South Bend, Indiana: Gateway Editions, 1962), p. 96. All further references to

this work appear in the text.

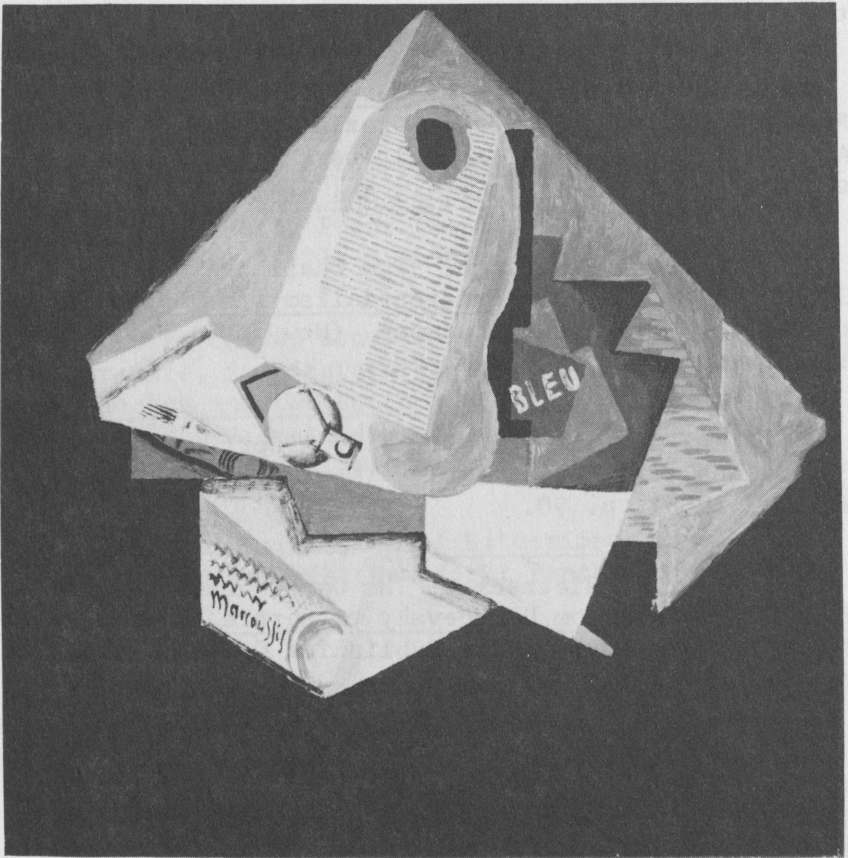
⁸ Jean-Paul Sartre, The Words, tr. Bernard Frechtman (New York: George Braziller, 1964), p 255. All further references to this work appear in the text.

⁹ Friedrich Nietzsche, "The Challenge of Every Great Philosophy," in Existentialism from Dostoevsky to Sartre, tr. Walter Kaufmann (New York: World Publishing Company, 1972), p. 101.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, "Reply to Albert Camus," in Situations, tr. Benita Eisler (New York: George Braziller, 1965), p. 90.

¹¹ Friedrich Nietzsche, "The Gay Science," in Existentialism from Dostoevsky to Sartre, tr. Walter Kaufmann (New York: World Publishing Company, 1972), p. 107.

¹² Søren Kierkegaard, "On his 'Mode of Existence,'" in Existentialism from Dostoevsky to Sartre, tr. Walter Kaufmann (New York: World Publishing Company, 1972), p. 87.



1967, pp. 4-5. All further references to this work are by the text.

1967, pp. 4-5. The artist and his work are discussed in the book by George H. R. Kent (New York: George Braziller, 1967), p. 123. All further references to this work are by the text.

1967, pp. 4-5. The artist and his work are discussed in the book by George H. R. Kent (New York: George Braziller, 1967), p. 123. All further references to this work are by the text.

Immergés, colorés maintenant de brouillard

Je ne me souviens pas pourquoi

Des scorpions des scalawags

Qui nichent dans ma tête

Et la danseuse parisienne suédoise Birgitte

Champagnant vers un baiser

Pernette dessins qui enflammeraient

Deux rayons de soleil

J'ai dormi à peu près quinze heures

Pensant que j'allais mourir

Tu m'as reveillé

Pour siroter le thé oriental

Mettras-tu à l'essai les vagues de l'Atlantique

Au printemps naissant de Boston

Virant dans le temps mes coquilles Saint-Jacques

mes old-fashioned

J'ai fait route sur la France et la guerre

Vingt-neuf ans plut tôt
Sous zéro le froid envers
La Normandie les tentes
Fusiliers dessous soixante-six centimètres
D'armes et de vêtements
La boue prélude gluant aux lignes d'avant

Un éclat d'obus
Sifflement instantané la guerre
Finie pour moi

Je ne me souviens pas pourquoi des scorpions
Des présages, des terres nouvelles
Immergés, colorés maintenant de brouillard

(le 5 janvier 1980, Lawrence)

KENNETH WHITE
UNIVERSITY OF KANSAS



En revoyant
Eurydice d'Anouilh

[S]ilvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones;
dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet. fuit haec sapientia quondam,
publica privatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere vago, dare iura maritis,
oppida moliri, leges incidere ligno.
sic honor et nomen divinis vatibus atque
carminibus venit.

Voilà comment Horace a célébré les pouvoirs d'Orphée dans son De arte poetica et lui a conféré le pouvoir de la magie et la force de la sagesse. Jean Anouilh, comme d'autres dramaturges modernes, n'a pas hésité à reprendre cette légende sacrée et à la modifier en termes contemporains. En effet, le mythe d'Orphée, qui est également le mythe de l'évasion, permet à l'auteur de révéler et de chasser ses anxiétés les plus profondes. Le théâtre est devenu le lieu où Anouilh permet aux spectateurs de participer au mystère. Il nous invite, à travers le récit éternel, à échapper à un univers sordide. Il nous encourage à être le témoin de la lutte contre la laideur. Il charge sa pièce d'une signification dont les événements légendaires rapportés par le mythe ne sont que le revêtement symbolique de ses préoccupations et de celles aussi de ses contemporains. En effet, Carl Jung a fait remarquer que chaque période avait son parti-pris, son préjugé particulier et sa maladie psychique. Dans l'optique jungienne, une époque ressemble à un individu; la vision consciente a des limites qui lui sont propres et qui appellent

quelques adaptations compensatrices. Eurydice de Jean Anouilh représente la condition humaine et exprime le désir et la volonté de trouver une pureté intérieure. La pièce confirme d'ailleurs le point de vue de Jung, car elle a été écrite en 1941 pendant l'occupation allemande. Il est aisé donc de voir comment Eurydice fait partie du rêve d'une époque à laquelle, pour un temps, restait seulement le désir de l'évasion.

Eurydice appartient à la série de pièces noires et ne conserve de la tragédie grecque que l'inévitabilité du destin. Ce drame montre la défaite de l'individu qui cherche à vivre dans une société--par définition corrompue et corruptrice--tout en préservant sa personnalité. Anouilh adapte ainsi un mythe qui lui sert de méthode d'exploration des thèmes qui l'obsèdent et qui forment la trame de ses autres pièces.

Le dramaturge reconstruit la réalité de tous les jours. Cette réalité qu'il nous offre est celle sans couleur, monotone, sordide et, au lieu de nous raconter un amour immortel, il choisit de nous raconter un amour qui ne peut être préservé que dans la mort.

Le rideau se lève sur le buffet d'une gare de province. Orphée, fils d'un musicien miteux, rencontre Eurydice, fille d'une actrice ratée. La mère et la fille font toutes deux partie d'une troupe de théâtre itinérante. C'est le coup de foudre. Eurydice et Orphée s'enfuient, abandonnant tout, pour se réfugier dans un petit hôtel minable. Toutefois, ils ne peuvent échapper au passé. Orphée pense au bonheur mais Eurydice--qui a eu plusieurs amants non par amour mais par charité ou parce qu'elle ne sait dire non--sait qu'elle ne peut être l'image idéalisée qu'Orphée se fait d'elle. Elle n'ose lui dire la vérité. Quand elle reçoit une lettre de Dulac dont elle fut la maîtresse, elle s'enfuit parce qu'elle sait qu'Orphée ne comprendrait pas. Puis elle meurt dans un accident de car. L'envoyé de la mort, le mystérieux Monsieur Henri, s'offre de ramener Orphée à Eurydice. Mais c'est à condition que celui-ci accepte de ne pas la regarder avant l'aube. Orphée

ne peut s'empêcher de se retourner, cependant, car il doit savoir la vérité au sujet de Dulac. Quand Eurydice le supplie de la laisser vivre, il crie, "Ah! non. Je t'aime trop pour vivre!"² Elle disparaît, après s'être confessée en présence de tous ceux qui ont fait partie de son passé. Orphée admet de ne pouvoir vivre sans Eurydice. Monsieur Henri lui offre donc la mort qui lui permettra de la retrouver pour toujours. Après quelques hésitations, Orphée l'accepte.

Comme nous le voyons, Jean Anouilh prend de grandes libertés avec la légende. C'est le titre qui retient immédiatement notre attention. Si cette pièce a pour titre Eurydice, cela ne semble être dû ni au hasard ni à la fantaisie de l'auteur, mais représente au contraire une donnée significative. Si Eurydice, conformément à la légende, meurt et descend aux Enfers, là s'arrête la ressemblance. On la voit comme l'élément actif d'une transformation. Elle ne devra nullement son retour du royaume des morts au talent d'Orphée (qui n'est qu'accessoire ici) mais plutôt à un acte gratuit du destin, les bons offices de Monsieur Henri. C'est elle qui est chargée de mystères du monde dont elle n'a pas le droit de parler. C'est encore elle qui est le guide d'Orphée lorsqu'il accepte de mourir pour la rejoindre, rendant ainsi possible le hieros-gamos ou mariage sacré. La pièce nous présente un phénomène de dissociation dont Orphée et Eurydice sont les deux pôles. Jean Anouilh nous fait assister aux démarches psychologiques qui sont nécessaires à la réalisation d'une intégration totale de la personnalité.

La pièce commence donc, comme nous l'avons indiqué, dans le buffet d'une gare de province. C'est dans cette gare--lieu de croisement, de bifurcation où tous les choix semblent possibles--qu'Eurydice et Orphée se rencontrent. Ils sont tous deux déjà marqués, cependant, par les signes de la fatalité. En effet, Monsieur Henri est déjà présent mais non identifié. Il est celui que l'auteur nomme: le jeune

homme à l'imperméable. Il est le meneur de jeu, celui qui incarne le destin toujours présent. C'est un messager de l'au-delà qui manipule les personnages. Adriaan de Wit, dans son article intitulé "Anouilh's Eurydice: A Mystical Initiation Rite," voit en lui très justement Mercure ou Hermès.³ Il est probable que le nom de Monsieur Henri, qui commence par la lettre H, n'est pas accidentel. Orphée et Eurydice se sont reconnus sans s'être jamais vus. Ils sont attirés l'un vers l'autre comme par une force invincible. Ils sentent instinctivement qu'ils sont nécessaires l'un à l'autre. Leur coup de foudre symbolise, dans la terminologie jungienne, la reconnaissance de l'anima par l'animus. Qui sont donc ces deux êtres? Eurydice n'est pas une nymphe; elle est la fille pas très pure d'une actrice itinérante, le type de l'ingénue au coeur pur si chère à Anouilh. Elle reste innocente malgré les marques que son passé a laissées. Elle est ancrée dans la société dont elle a appris à respecter les désirs et les édits. Toutefois, elle est consciente de son imperfection. Elle sent qu'il doit y avoir quelque chose qui donne du sens à sa vie. Elle se rend compte très vite qu'elle ne peut répondre, telle qu'elle est, ni aux aspirations ni aux exigences d'Orphée. Elle est consciente encore des complexités de la vie, de cette lutte qui est sans cesse à recommencer. Elle répète, "C'est difficile," car elle n'ignore rien du poids du passé. Elle est aussi bonté et tendresse. N'a-t-elle pas toujours aidé et protégé le petit régisseur, petit Louis, qui sans elle aurait perdu un emploi dont dépendait sa survie? Si elle refuse de suivre Mathias, qui se suicide par désespoir, ce n'est pas par méchanceté ou indifférence mais parce qu'elle a déjà rencontré Orphée et que son destin doit s'accomplir. Elle dit: "Je n'y pouvais rien, je t'aimais et je ne l'aimais pas" (p. 412). Elle est déjà liée à Orphée mais toujours sans volonté. Si Eurydice est capable de s'adapter à un milieu et aux exigences d'une société, le désir de s'évader et celui de rechercher sa liberté, par contre, lui font défaut.

Il lui manque une aspiration intérieure qui lui permettrait de s'équilibrer ou de ne plus être l'objet des autres.

Quant à Orphée, il apparaît comme un être sans passé, comme s'il n'est pas encore né. Il ne doit rien à la société. Il est, dès le début, présenté comme un être à l'écart; le seul lien tênu qui le relie à la vie est son père. Il appartient à cette race dont parle Anouilh, "les nobles héros." C'est-à-dire qu'il est consummé par un orgueil incommensurable qui le domine et fait de lui un être rigide, incapable d'adaptation, de compromis. Sa quête n'est pas celle d'une Eurydice faite de chair et de sang mais celle d'une Eurydice idéalisée qui sera l'incarnation de la pureté à laquelle il aspire. Elle sera cette moitié de lui-même, ce "petit frère," son "petit soldat." Son obsession, son attitude, son hybris l'empêchent tous de la voir et de la comprendre telle qu'elle est: faisant partie d'un monde qui avilit. Ce à quoi il tend ne peut être que grâce à la mort qui seule répondra à ses exigences et lui apportera cette pureté à laquelle il aspire de toutes ses forces. Car elle est cette amie qui effacera toutes les taches, toutes les cicatrices que la vie imprime et qui pourrait cette autre partie de lui-même qui est Eurydice. Ainsi, à ce stade, Orphée est incapable de changement, d'évolution. Alors, Anouilh nous fait assister à la lutte du monde intérieur qui s'oppose au monde extérieur. Orphée, en se révoltant contre le passé d'Eurydice, établit son refus de faire des compromis avec la vie, c'est-à-dire, il refuse d'accepter une réalité qu'il juge sordide. Il s'oppose donc avant de la connaître, avant d'en faire l'expérience, à une vie à laquelle il n'a jamais participé. Ce qu'il voit en Eurydice n'est pas un complément mais un autre lui-même.

Dès le premier acte, tous les éléments du drame sont en place. Nous faisons connaissance de la mère d'Eurydice et du père d'Orphée. Tous deux sont d'une grande importance. Ils forment une image grotesque et décevante, une caricature de leurs rêves et

de l'amour. Ils sont la somme des compromis que la société a exigé d'eux. Ils sont le symbole, la projection d'un avenir presque certain, si Eurydice et Orphée acceptent la société telle qu'elle est, car vivre c'est accumuler les déchéances et les hontes. Tel sera l'argument qu'emploiera Monsieur Henri pour convaincre Orphée à la fin que, seule, la mort sera capable d'apaiser cette soif de l'absolu qui le dévore. Quand le père d'Orphée parle de sa vie, Monsieur Henri répète, "Tu vois, Orphée" (p. 495). Finalement il lui dit:

Tu as écouté ton père, Orphée? Il faut toujours écouter son père. Les pères ont toujours raison. Même les imbéciles, Orphée. La vie est ainsi faite que les pères imbéciles en savent aussi long, quelquefois plus long sur elle que les pères intelligents. La vie n'a pas besoin d'intelligence. C'est même ce qu'elle peut rencontrer de plus gênant dans sa marche joyeuse. (p. 495)

La manière dont la mère d'Eurydice est présentée sert à renforcer cette impression d'horreur à laquelle il faut à tout prix échapper. Elle est l'image même de la corruption. Un pantin qui ne peut parler qu'en clichés pour qui l'amour est réduit à des tirades de pièces de théâtre, un amour sans éternité, sans pureté.

Le problème est donc posé. Dans ce carrefour qui est la gare, Orphée a à choisir entre s'adapter à la société et être le héros fidèle à sa race (qui mourrait pour atteindre l'absolu). Il est conscient, cependant, de ce choix qui lui est offert. A la fin du premier acte, Orphée et Eurydice s'engagent sur le chemin de l'initiation. Ils doivent s'isoler, se retrancher du monde afin de s'intérioriser. L'hôtel dans lequel ils se réfugient est le lieu où se passe la période d'introspection. Ils ne sont pas seuls. Mercure, sous l'aspect de Monsieur Henri, veille toujours. Il attend que leur destin s'accomplisse.

Eurydice et Orphée, dans leur chambre d'hôtel, se sont retranchés de la réalité; ils jouissent du bonheur de s'être reconnus. Ceci représente une accalmie bien fragile. En effet, le monde réel reprend bien vite ses droits. Eurydice, en rêvant, pousse des soupirs et parle; Orphée n'arrive à comprendre que les mots, "C'est difficile." Le garçon qui fait partie du monde réel cherche aussi à envahir leur refuge. Il devient le porteur de la lettre du Dulac qui provoque le drame. Seul, Monsieur Henri attend dans la chambre à côté. Eurydice essaie de faire comprendre à Orphée qui elle est. Mais Orphée, aveugle et sourd, se parle à lui-même. Il explique à Eurydice comment le passé avilit, pèse, que rien ne se perd. Eurydice se rend compte alors qu'elle ne peut être celle qu'Orphée voit en elle. Elle dit:

Mais on n'est jamais seule alors,
avec tout cela autour de soi. On n'est
jamais sincère même quand on le veut de
toutes ses forces... Si tous les mots
sont là, tous les sales éclats de rire,
si toutes les mains qui vous ont touchée
sont encore collées à votre peau, alors
on ne peut jamais devenir une autre?⁴ (p. 423)

Il n'existe donc pas de pardon, pas d'oubli. Eurydice ne peut supporter le poids de cette vérité. Son passé la force à mentir à Orphée. Lorsqu'elle reçoit la lettre de Dulac, elle doit s'enfuir; elle ne peut tolérer la possibilité de détruire l'idéal d'Orphée et elle se sait incapable d'étancher la soif d'absolu qu'a Orphée. Elle s'offre donc à aller chercher des provisions pour un repas de fête qui ne sera jamais consommé, parce que l'intégration ne peut avoir lieu à ce moment. Tous deux sont encore séparés, incapables de communier. Orphée, qui attendait, rencontre Dulac. Ce dernier lui peint avec brutalité le portrait d'une Eurydice qu'Orphée ne peut accepter. Orphée s'écrie: "Dites-lui qu'elle n'est pas comme les autres croient, qu'elle est comme moi je

sais qu'elle est!" (p. 449). Le deuxième acte s'achève lorsqu'on apprend qu'Eurydice, passagère d'un car qui se rendait à Toulon, est morte dans un accident dont elle est la seule victime.

Monsieur Henri, toujours présent, ramène Orphée au buffet de la gare. C'est la nuit; le buffet est désert. Monsieur Henri, le manipulateur et l'envoyé des dieux, promet à Orphée désespéré qu'il peut retrouver Eurydice. La mort, faisant une exception énorme, va lui rendre ce que, selon Orphée, elle lui a volé. Orphée, qui souffre pour la première fois, se croit capable d'accepter Eurydice pour ce qu'elle est et non pour ce qu'il voudrait qu'elle soit. Il dit à Monsieur Henri:

Ah! je vous en supplie, Monsieur, rendez-la-moi, même imparfaite. Je veux avoir mal et honte à cause d'elle. Je veux la reperdre et la retrouver. Je veux la haïr et la bercer après comme un petit enfant. Je veux lutter, je veux souffrir, je veux accepter... Je veux vivre. (p. 456)

Notons ici la répétition du "je" qui dénote encore la présence de l'orgueil chez Orphée. C'est cet orgueil qui l'a empêché jusqu'à présent de voir Eurydice comme différente de son idéal. Le maître de l'initiation doit être sûr qu'Orphée a été transformé pour que l'intégration puisse avoir lieu. Aussi impose-t-il une condition: Orphée ne doit pas regarder Eurydice en face avant l'aube; sinon, il la reperdra. Orphée accepte et retrouve Eurydice. Il devient très vite apparent que la transformation d'Orphée, commencée dans la souffrance, n'a pas suffisamment évolué, comme la répétition du "je" nous la fait anticiper. Son hybris reprend le dessus. Malgré ses résolutions, Orphée revient à son idée fixe; il veut la vérité à tout prix, même si elle est potentiellement la cause de la destruction d'Eurydice. Or Eurydice sait que la vérité n'est pas un absolu mais plutôt que celle-ci est toujours, dans notre monde, en

fonction de celui qui la perçoit ou la révèle. Il n'y a pas une seule vérité mais des vérités, car nous sommes quelqu'un de différent pour chaque être qui croise notre chemin. Alors, Orphée ne peut accepter cela, parce que "c'est intolérable d'être deux" (p. 464). Il veut à toute force absorber Eurydice pour qu'elle ne soit plus un être à part:

J'entrerais un moment dans toi. Je croirai pendant une minute que nous sommes deux tiges enlacées sur la même racine. Et puis nous nous séparerons et nous redeviendrons deux. Deux mystères, deux mensonges. Deux. (p. 465)

Orphée se rend compte que la réconciliation ne peut se faire. Lui qui désire avant tout la pureté ne trouve que mensonge. Il faut qu'il la regarde, même au prix de la perdre, puisque les mots ne sont que des mensonges. Seul le regard qui reflète l'âme peut donner une indication de la vérité qu'il exige. Sourd aux supplications d'Eurydice, il la regarde et commence son enquête. S'il l'a perdue, au moins il apprendra tout d'elle. Il commence, si l'on peut le dire, son éducation. Il s'ouvre les yeux, il écoute. Eurydice est là, entourée de personnages qui font partie de son passé. Eurydice vaincue ne cache plus rien. Elle est devenue cette petite bête dont le chauffeur du car parle qui laisse Orphée l'anéantir, la réduire à quelque chose qu'elle n'est pas. Son passé se portera témoin, parce qu'Eurydice refuse de se défendre. Elle renonce à faire comprendre à Orphée. C'est le secrétaire du commissaire qui devient son porte-parole. Il lit la lettre qu'Eurydice a écrite à Orphée et dans laquelle elle révèle son évolution, sa transformation: "Je m'en vais, mon capitaine, et je vous quitte précisément parce que vous m'avez appris que j'étais un bon petit soldat..." (p. 481).

Orphée la perd parce qu'il n'est pas arrivé à faire revivre le passé d'Eurydice. Il la renvoie au

royaume de la mort, puisqu'il ne peut accepter sa temporalité. Il faut donc qu'il annule son existence historique et qu'elle retourne à une existence immaculée non entachée par le temps dans une situation primordiale. Ce faisant, il lui permet de liquider son passé, de mettre fin à une existence profane, ratée, pour recommencer.

Orphée n'a pas terminé son évolution. Lui qui vient de connaître la souffrance, c'est-à-dire de naître, ne peut continuer sa transformation. Il faut qu'il accepte, lui aussi, de retourner dans la matrice. C'est dans la nuit cosmique--lieu du commencement absolu où rien n'est corrompu, où rien n'est souillé--que son ego à peine émergent doit retourner. Sa personnalité rigide, incapable de se développer telle qu'elle est, se dissout pour se réformer et s'intégrer enfin dans le hieros-gamos avec Eurydice et pour former un être nouveau, entier, purifié par la mort.

Cette dernière démarche n'est pas aisée. Il faut que Monsieur Henri intervienne à nouveau et qu'il fasse l'effort de convaincre Orphée. Il y réussit en utilisant le père qui symbolise tout ce qu'Orphée rejette: la mesquinerie, le mensonge, les petites préoccupations. Il est l'exemple parfait de ce qui est corrompu, rétréci, sclérosé. La mort apparaît, par contraste, comme la seule amie possible. Monsieur Henri dit à Orphée de se rendre près d'un petit bois d'oliviers; le rendez-vous est fixé pour neuf heures (pp. 501-02). Ainsi qu'Adriaan de Wit indique, Anouilh remplace le symbolisme grec par des symboles chrétiens qui n'ont rien de contradictoires ni d'accidentels. En effet, cette descente aux Enfers marque le chemin de la rédemption. L'olivier symbolise l'immortalité et nous rappelle les mystères du cycle de la vie et de la transformation constante et ininterrompue de la conscience. Ce cycle éternel et perpétuel suit toujours un même schéma: souffrance, mort et résurrection. La mort mystique et la résurrection d'Orphée a lieu à neuf heures. Adriaan de Wit fait remarquer que dans saint Mathieu la neuvième heure est celle de la mort du Christ. Il

indique d'ailleurs que le chiffre trois est le nombre de la perfection et que neuf, "which is three squared, refers to the attainment of perfection on the three lower planes."⁵ Nous nous approchons donc de l'étape finale. Au moment même de sa mort à neuf heures, Orphée--qui l'accepte--rejoint Eurydice dans la chambre d'hôtel. L'abolition du temps par la mort est ainsi soulignée. Orphée n'a plus rien à craindre du passé. Il peut enfin être avec Eurydice. Le mariage parfait peut se réaliser et les deux éléments qui s'opposaient peuvent enfin se joindre pour former une unité inséparable et viable, puisque l'être entier s'est transformé. Il a réconcilié les éléments en conflit avec sa personnalité et a achevé un équilibre auquel il tendait. Il est libéré et prêt à participer à un nouveau cycle, prêt à renaître à un autre niveau ontologique.

CHARLENE SACKS
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

NOTES

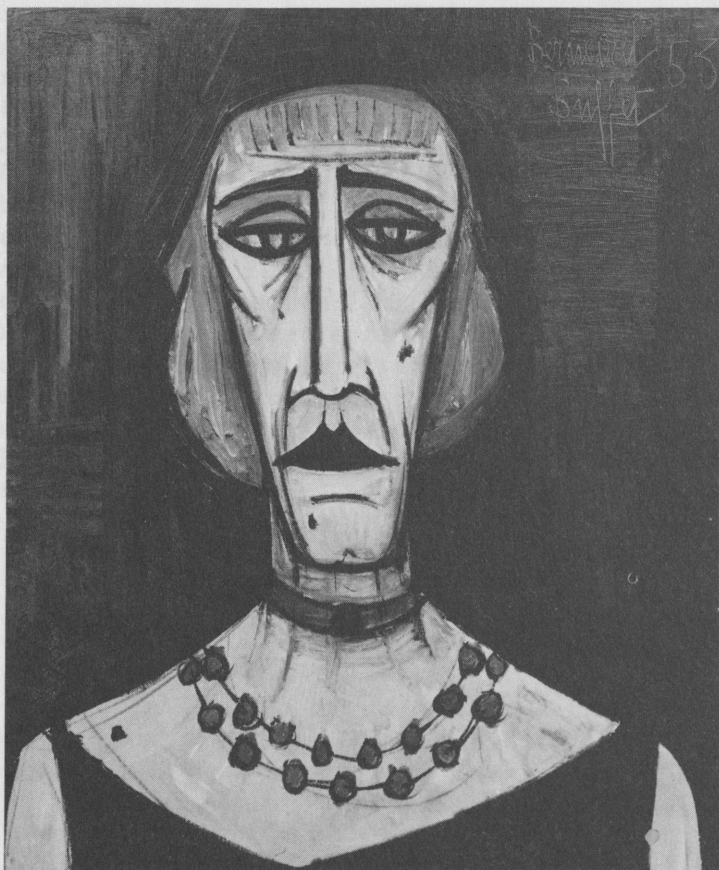
¹Horatius, De arte poetica, dans Q. Horati Flacci Opera, ed. Fridericus Klingner (Leipzig: Verlag von B. G. Teubner, 1959), vv. 391-401.

²Jean Anouilh, Eurydice, dans Pièces noires (Paris: Calmann-Lévy, 1942), p. 468. Toutes les citations de cette pièce renvoient à la même édition.

³Adriaan de Wit, "Anouilh's Eurydice: A Mystical Initiation Rite," The French Review, L, No. 3 (February 1977), 455.

⁴C'est nous qui soulignons.

⁵de Wit, p. 458, note 12. Cette citation est prise de G. A. Gaskell, Dictionary of All Scriptures and Myths (New York: Julian Press, 1960), p. 537.



L'Héroïsme moderne de Camus:
une étude de trois femmes

A travers le néant de Meursault dans L'Etranger se dégage avec simplicité le portrait d'une mère. Cette dame d'une "soixantaine d'années,"¹ s'est vue confinée à la fin de sa vie par son fils dans un asile de vieillards. Là, au bout de trois ans, elle meurt.

Il nous semble qu'à la lumière de Meursault il est possible de faire des conjectures suivants sur la dernière partie de l'existence de la mère.² Lors de son entrée à l'asile, elle a soudain la conscience d'une incompatibilité entre deux éléments qu'elle n'arrive pas à comprendre: son fils est le seul lien qui la relie au monde extérieur, "son seul soutien" (E:9) et voilà que, faute de moyens disponibles, il la met dans un asile de vieillards qui est, littéralement, une prison d'où l'on ne peut s'échapper. Elle, qui justement n'a que quelques années à vivre, éprouve par-dessus tout pour lui une immense affection. Evidemment, celle-ci ne se démontre guère; elle se manifeste seulement dans le silence du regard ("... maman passait son temps à me suivre des yeux en silence," E:10). L'émouvante tendresse d'une mère pour son fils se passe de mots; ce "silence," ce regard qui épie le moindre geste de son cher fils en dit bien long.

Devant cette injustice qui la dépasse et qui montre en même temps combien sa vie est insignifiante, elle n'a pas d'autres moyens que de s'y résigner. Mais, peu à peu, nous avons l'impression qu'elle s'est habituée à sa nouvelle vie; elle a même accepté un "fiancé," M. Thomas Pérez (E:22). Or ce dernier est loin d'être un Adonis, une vraie loque humaine qui est prête aussi à réjoindre ses ancêtres.

Ceci nous suggère que la mère de Meursault a refusé d'être obsédée et paralysée par les limites imposées à son existence. Elle a confronté les con-

fins étroits de son cadre et cette confrontation se termine dans l'acceptation lucide de son destin. En d'autres termes, elle a choisi le cadre de sa prison pour continuer à vivre. Elle n'attend plus Godot ou aucune autre force de secours. Renonçant à toute illusion, elle cherche un mode de vie approprié à sa situation. Elle est consciente que dans un monde qui lui est incompréhensible, la seule dignité est de vivre dans le présent et de venir à termes avec son milieu. Sa dignité est de recevoir avec sérénité l'injustice du destin. Au lieu de se lamenter, elle trouve le bonheur dans ce qu'elle est: un être mortel qui accepte les limites de son existence d'autant plus que l'imminence de la mort et la beauté indestructible de la nature l'invitent à jouir de l'instant présent au degré le plus intense:

[Le directeur] m'a dit que souvent ma mère et M. Pérez allaient se promener le soir jusqu'au village accompagnés d'une infirmière. Je regardais la campagne autour de moi. A travers les lignes des cyprès qui menaient aux collines près du ciel, cette terre rousse et verte, ces maisons rares et bien dessinées, je comprenais maman. Le soir dans ce pays devait être comme une trêve mélancolique. (E:25)

Ce passage complète ou résume plus ou moins celui où Meursault, dans la solitude de sa cellule, face à la mort, en toute lucidité, a la conscience de ce que sa mère a essayé d'entreprendre:

Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie, elle avait pris un "fiancé," pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas, aussi autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman

devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. (E:178)

L'insistance sur le verbe "comprendre" nous montre à quel point la mère a décidé de faire corps à la vie: c'est de jouir des plaisirs terrestres et de savourer les richesses de la vie quotidienne. Le "soir" est évoqué avec persistance comme une "trêve mélancolique" car c'est l'heure où, devant la beauté du moment, elle découvre la matérialité sensuelle du monde et se réconcilie avec son destin.

Par cette affirmation de vivre et de revivre dans les limites de son cadre, alors que le souffle de la mort est proche, par ce refus de capituler devant le coup injuste du sort, par cet engagement à une forme de bonheur terrestre, la mère de Meursault nous rappelle à bien des égards Sisyphe. Celui-ci, à cause de son attachement à la terre et de sa passion pour la vie, entre autres, est condamné par les dieux à rouler sans relâche un rocher jusqu'au sommet de la montagne d'où, inévitablement, il va retomber. A première vue, sa condition est sans espoir. Mais nullement découragé par cette perspective, Sisyphe maintient au contraire une conscience aiguë de l'actualité grinçante qui le confronte. Il n'abdique jamais la lutte. Dans sa persistance à ne pas laisser le rocher en bas de la montagne, il reste fidèle à lui-même, à cette dignité de l'être qui ne veut pas trahir la nature humaine. Cette conscience le libère de la servitude et lui donne la grandeur tragique du "héros" qui accepte lucidement son destin.

De ces rapports entre Sisyphe et la mère, nous avons le droit de dire ce qu'exprime Camus dans La Mythe de Sisyphe: "la sagesse antique rejoint l'héroïsme moderne."³ En somme, la mère représente une forme d'héroïsme. Cependant, Sisyphe reste un personnage de légende; il n'a pas à confronter son monde, alors qu'avec la mère nous avons l'impression qu'elle doit passer par trois phases:

1) de l'inconscience de son train-train de vie à la conscience d'une "absurdité" (S:48).

2) de la conscience de cette "absurdité" à la révolte (confrontation) de son monde.

3) de la révolte de son monde à la réintégration à la vie.

Plus explicitement, ces trois phases se retrouvent dans un autre personnage féminin: Janine, protagoniste de "La Femme adultère," une nouvelle de L'Exil et le royaume.⁴ Au cours d'un voyage d'affaires avec son mari dans le désert, en hiver, Janine a la conscience qu'elle est nouée à trois formes d'exil⁵:

a) exil physique: elle a la conscience du poids de son corps causé par l'âge ou par les ravages du temps ("Elle ne pouvait se baisser, en effet, sans étouffer un peu" et "Elle se tenait debout, pesante, les bras pendants, un peu voûtée, le froid montait le long de ses jambes lourdes. . ." F:13 et 22). L'emploi des termes "lourdes," "pesante," nous fait voir qu'elle n'est plus de la première jeunesse.

b) exil moral: elle se rend compte de la stérilité dans ses rapports avec son mari. Au bout de vingt-cinq ans de mariage, elle n'a jamais eu d'enfant; l'amour qu'elle a connu est un amour instinctif de bêtes qui cherchent dans l'acte sexuel l'assouvissement de leurs désirs. La phrase, "ils s'aimaient dans la nuit, sans se voir, à tâtons" (F:35), traduit le vide dans l'amour frénétique. Son mari n'a qu'un intérêt: gagner de l'argent.

c) exil existentiel: la stérilité et la solitude qu'elle découvre en elle lui font présager avec effroi une solitude plus grande encore, celle qu'elle trouvera dans la vieillesse et la mort. Elle sent le vent de la mort lui effleurer et sort de sa torpeur pour percevoir ce que c'était son anxiété jusqu'à maintenant: l'angoisse de mourir.

Tout autour d'elle, le désert froid et aride ne fait que rehausser ces trois formes d'exil. Paradoxalement que cela pourrait être, c'est justement dans le désert qu'elle arrive à trouver la réponse à son angoisse existentielle. A mesure qu'elle le con-

temple, elle est de plus en plus convaincue qu'elle y trouvera la fécondité qui lui manque:

Elle savait seulement que ce royaume, de tout le temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne lui serait le sein, plus jamais, sinon à ce fugitif instant, peut-être. . . . Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son coeur où, au même moment, quelqu'un pleurerait de peine et d'émerveillement. (F:32-33)

Ce passage nous montre que Janine est pleinement consciente de se trouver sur le seuil d'un royaume (royaume compris au sens de satisfaction, d'exaucement, de participation et de communion). C'est un moment où se conjuguent l'amour et le désespoir qu'accentuent encore la plénitude du beau et l'indifférence du ciel immobile à la présence humaine. C'est pourquoi nous sommes témoins de cette sortie mystérieuse qualifiée "d'adultère," où nous voyons cette femme animée d'une ardeur de vivre incroyable:

. . . elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle s'arrêtait enfin. . . . Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide. (F:40-41)

Nous assistons ici à une vraie "noce" de la femme à la nature. Pour la première fois, Janine s'abandonne à la nuit, au froid, dans une extase indescriptible. Elle s'est délivrée de son angoisse par une union avec le désert, union dont le bienfait l'a guérie momentanément de son malaise. Elle retrouve, pour ainsi dire, la paix de l'esprit et la libération tyrannique de son corps. Cette recrudescence à la vie que la stérilité du sable et la richesse du cadre extérieur lui font entrevoir donne à Janine cette certitude: il importe peu qu'elle meure ou souffre, s'il y a ces instants bénis. Au sein d'une société indifférente, sous un ciel muet, elle se découvre finalement heureuse.

Cependant, ces instants privilégiés de son escapade ne sont qu'éphémères. Ce qu'elle doit affronter maintenant, c'est sa vie. A part ce bref moment d'adultère avec la nuit, le ciel du désert, rien n'a été changé. Elle continuera son "exil" jusqu'à la fin avec son mari dont elle a besoin malgré tout ("elle s'accrochait à cette épaule avec une avidité inconsciente. . . . Elle aussi, après tout, avait besoin de lui," F:35-36). Mais cette fois elle entrevoit la perspective d'un royaume dans l'expérience qu'elle vient de subir. Elle doit maintenant "vivre" pour l'atteindre. Son exil, une fois entrevu, devient pour elle une passion, l'attitude d'un être obstiné qui veut maintenir sa raison lucide pour jouir de ce monde que son intelligence ne peut lui expliquer.

C'est donc un monde paradoxal auquel elle doit se vouer. Mais sa vie consistera à se passionner pour ces minutes précieuses où la vie toute entière est contenue dans le frémissement de l'eau sur la peau, dans la fraîcheur du vent, dans la douceur d'une caresse.

Cette disponibilité de vivre lui restitue sa grandeur et pourrait être de nouveau comparée à celle de Sisyphe dont l'idéal est de vivre lucidement et intensément le présent et la succession des présents. Cependant, cette fois, à travers le dévè-

loppement complexe de sa révolte, l'héroïne reflète le rythme de la vie moderne. Consciente de l'isolement de l'être, de son anonymité dans un milieu indifférent, elle se met à créer une nouvelle valeur dans l'univers. Ce trait accentue encore le côté moderne de l'héroïsme.

Les frustrations d'amour et la solitude morale de Janine ne la conduisent qu'à l'aspect symbolique de l'acte adultère. Chez d'autres, les mêmes conditions d'exil les conduisent non seulement à l'acte adultère véritable mais à une vraie vie de luxure, de perdition et de péché. Dans Requiem pour une nonne, pièce de théâtre adaptée par Camus d'une oeuvre de William Faulkner, Nancy Mannigoe, prostituée de couleur et ivrogne par surcroît, est condamnée à mort pour avoir tué l'enfant de Temple.⁶ Mais entre la sentence et l'exécution, le passé de Temple nous est révélé sous forme d'aveu. C'est justement son besoin d'amour qui est la cause de tout. D'abord Nancy est partie de plein gré à la recherche d'une "sensation forte" avec Gowan, qui "par lâcheté" ne s'est pas montré à la hauteur de la situation (R:839). Elle est ensuite enlevée et séquestrée dans un bordel par Popeye, un déséquilibré "sexuellement impuissant" (R:839) sous le regard de qui elle doit faire l'amour. Son emprisonnement dans cette maison de prostitution, toutefois, est moins physique que moral car, au sommet de sa confession, elle se décrit :

toujours enfermée, oui, isolée, à l'abri de tout, en sécurité au sein du péché et du plaisir, comme immergée dans une cloche à plongeur à vingt brasses sous la mer.
(R:872)

Elle admet, cependant, qu'elle peut facilement s'enfuir.

Mariée finalement avec Gowan, sa solitude morale continue toujours en dépit de huit ans de mariage, car son mari refuse de lui pardonner et de se pardonner.

D'où ce moyen de trouver la paix avec Peter: elle s'enfuit avec lui. Peter est le frère de l'homme avec qui elle faisait l'amour dans le bordel pour le plaisir de Popeye.

Temple est là, cependant, pour contester le paradoxe illustré par Nancy et pour mieux faire ressortir le personnage Nancy. "It is Nancy Mannigoe and not the Stevenses who caught Camus's imagination," dit Germaine Brée et c'est notre point de vue aussi.⁷ Nancy, dans sa prison, face à la mort, acquiert une remarquable lucidité. Elle confronte sa destinée et elle-même, et, paradoxalement, elle se rend compte plus intensément des valeurs de cette vie. C'est par amour qu'elle veut remettre Temple sur le droit chemin. Sa tentative désespérée pour le sauver du désastre prend la forme du meurtre du bébé. A travers sa volonté de sauver Temple des conséquences ultimes de "l'emprisonnement" de celle-ci, Nancy tue. Elle devient une vraie prisonnière elle-même et doit subir la mort. Sa prison représente en quelque sorte un couvent où elle rachète son crime et celui de Temple et sa mort, une expiation du double crime.

Nous assistons ici à une évolution significative dans le développement du "héros" camusien: la confrontation des injustices de la vie sous forme de sacrifice librement consenti. Nancy émerge donc comme héroïne. Sa conduite ne manque certainement pas de grandeur. Par son acceptation du verdict, elle force Temple à se confesser en présence de deux étrangers et de son mari. Sur le plan pratique, sa mort sert à réconcilier Temple à ce dernier. Sa position est bien résumée par son avocat, l'oncle de Temple: "Nancy n'a pas hésité à sacrifier une pièce du jeu pour sauver cela, à recourir au dernier moyen dont elle disposait, sa propre vie dégradée, et perdue" (R:902).

Les trois personnes que nous venons d'examiner sont toutes des personnes "moyennes," voire médiocres: une mère, la femme d'un commerçant et une ancienne prostituée. Pourtant elles incarnent l'héroïsme au sens qu'entend Camus parce qu'en dépit de leur univers

incohérent, elles comprennent ce qui leur arrive et elles acceptent avec lucidité leurs propres destins. Avec Janine et la mère, l'héroïsme est accentué sous forme d'amour de la vie, tandis qu'avec Nancy, c'est à travers la rédemption de l'être que se forge la grandeur.

TON THAT DONG-NAI
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Albert Camus, L'Etranger (Paris: Gallimard, 1957), p. 39. Toutes les citations renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre E.

² Expérience de Meursault qui semble "indifférent" à tout. Ainsi, le fait de s'être séparé de sa mère en la mettant dans un asile de vieillards par pure nécessité matérielle lui est reproché comme une preuve d'indifférence. Or, cette indifférence, comme le lecteur s'en apercevra à la fin du livre, loin d'être une absence de sentiments est plutôt le masque qui recouvre et protège un coeur particulièrement sensible: Meursault a beaucoup d'affection pour sa mère (l'appellation de "maman," terme très affectueux, en est un exemple). Plus tard, condamné à mourir pour le meurtre involontaire d'un Arabe, c'est face à la mort qu'il prend pleinement conscience de sa situation. Pour lui, le bonheur réside dans l'acceptation lucide de son destin.

³ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe (Paris:

Gallimard, 1942), p. 165. Toutes les citations renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre S.

⁴ Albert Camus, "La Femme adultère," dans L'Exil et le royaume (Paris: Gallimard, 1957), pp. 9-41. Toutes les citations renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre F.

⁵ Exil signifie dans notre contexte un état d'esprit ou une émotion caractérisé par l'absence du bonheur, la solitude, l'hostilité du monde, etc.

⁶ Albert Camus, Requiem pour une nonne, dans Théâtre, Récits, Nouvelles, texte établi et annoté par Roger Quilliot (Paris: Gallimard, 1962), pp. 819-920. Toutes les citations renvoient à cette édition et ci-après seront indiquées par la lettre R.

⁷ Germaine Brée, Camus (New York: Harbinger, 1964), p. 164.



CALL FOR PAPERS

Chimères

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

C
h
i
m
è
r
e
s

Chimères is a literary journal published twice annually by the graduate students of the Department of French and Italian at The University of Kansas. Now in its fourteenth year, Chimères seeks to provide a forum for scholarly and creative expression by non-tenured Ph.D's and advanced graduate students in the fields of French and Italian. The journal hopes to serve as a means for the lively exchange of ideas and as an outlet for literary scholarship at the University of Kansas and elsewhere.

Papers may deal with any aspect of French or Italian literature, language or culture. We shall consider any critical study, essay, bibliography or book review. Such material may be submitted in English, French or Italian. The editors encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate to help facilitate the editorial process. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

Chimères appears in Autumn and Spring numbers. The annual subscription rate is \$4 for individuals and \$10 for libraries and institutions.

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

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

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

Le comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1980-81. En particulier Mesdames et Messieurs:

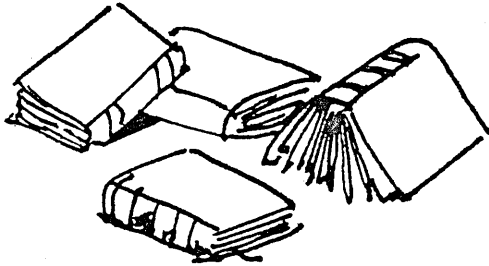
AMIS FONDATEURS

RICHARD C. AMELUNG
JOHN T. BOOKER
BARBARA M. CRAIG
MARY et
 J. THEODORE JOHNSON, JR.
BETTINA KNAPP
NORRIS J. LACY
MURLE MORDY
ROSEANN et HANS RUNTE
FRANÇOISE SANTALIS
RONALD W. TOBIN
KENNETH WHITE

AMIS BIENFAITEURS

JEAN-PIERRE BOON
METHODE-ALAIN BUTOYI
DAVID A. DINNEEN
UNE BIENFAITRICE
 ANONYME
GLENDIA WARREN

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



Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

Texts by Serge Doubrovsky, Michael Finn, Enid Marantz, Jean Milly, Marcel Muller, Michel Raimond, Jean Ricardou, Joan Rosasco, Stéphane Sarkany & Emily Zants

These essays by ten distinguished critics explore in the work of Marcel Proust the function if not to say the nature of the text in constant transformation. They analyse the phenomenon of *intertextuality*: the work as the "absorption and transformation of a multiplicity of other texts" (Kristeva), as well as the interaction of the text with itself, the reverberation between theme and organization, object and *écriture*, physical landscape and moral-psyhic landscape. The Proustian text spills over, effects transmutation at the heart of writing and through writing. More than any other writing, that of Proust lends itself to this *débordement* and metamorphosis, such that it becomes the model of a *texte producteur*.

U.S., \$7.95

Send check or money order to
Proust Essays, c/o J. Erickson,
1545 University Drive,
Lawrence, Kansas 66044.



University of Guelph

ISBN 0-88955-000-X