

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XVIII
Number 2

Chimères is a literary journal published each academic semester (Fall and Spring 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 language, literature, or culture. We shall 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; our language request here applies only to creative works.

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 institutions and libraries. Single copies: \$4.

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

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

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

ISSN 0276-7856

Editors: Hope L. Christiansen
Hilda M. Doerry
Karen A. Pearson

Editorial Assistants: Madeleine Kernen
Joy Simpson-Zinn
Caroline Thomazeau

Technical Consultant: Paula Crowley

Advisory Board:

Robert Anderson	Mary Johnson
Corinne Anderson	J. Theodore Johnson, Jr.
John T. Booker	Janice Kozma-Southall
Jean-Pierre Boon	Norris J. Lacy
Barbara Craig	Susan Noakes
David A. Dinneen	Marie-Luce Parker
Bryant C. Freeman	Kenneth S. White

Faculty Advisor: Norris J. Lacy

TABLE OF CONTENTS

DIRECTIONS..... 3

MARC BECKWITH
Pascoli, Nature and
the Supernatural..... 5

HEDY HABRA
Niagara..... 21

WILLIAM HELLING
Le Dénouement du Dom Juan
de Molière: Un problème
de mise en scène..... 23

HEDY HABRA
Effets du temps..... 51

MARIA MANN
Le Thème de la découverte de soi
dans la deuxième partie de
Si le grain ne meurt et
L'Immoraliste..... 53

HILDA DOERRY
Une comparaison de structures:
"Une Mort héroïque" de Baudelaire
et "Après le Déluge" de Rimbaud..... 67

DIRECTIONS

With this issue, Chimères completes its eighteenth year of publication. Beginning with the Fall 1986 issue, the journal will be in the hands of a new slate of editors, whose goal is, as it has always been, to publish only the finest contributions in the study of French and Italian literature.

Producing a literary journal could not be achieved without the assistance of countless individuals who willingly give of their time and helpful advice. The editors' task would be a formidable one, indeed, if it were not for our faculty advisors, whose reviews of our manuscripts enable us to maintain our standards of excellence for each issue. Likewise, the graduate students in the Department of French & Italian deserve credit for offering their support and helping out with much of the "dirty work" that inevitably crops up in the production process. It is, without a doubt, a group effort that makes our journal successful.

This year has been an eventful one, in that we have made the transition from typing to word processing. This change could not have been made so successfully without the expertise and perseverance of Hilda Doerry, managing editor, who literally spent hours researching the most feasible methods of production as well as doing much of the processing herself.

I would also like to extend a special word of thanks to Karen Pearson, co-editor, whose critical eye and insistence on perfection will be sorely

missed, and to Norris Lacy, whose interest and encouragement have inspired us to give Chimères our best.

I look forward to another productive year for Chimères, and take pleasure in introducing my new colleagues on the Chimères staff:

Kathy Comfort, Co-Editor
Jessica Carpenter, Managing Editor
Hollie Markland, Assistant Editor
Jordan Stump, Assistant Editor

Hope Christiansen
Co-Editor

Pascoli, Nature and the Supernatural

That Pascoli is a supreme poet of nature and domestic life is clear. His descriptions of the countryside, of birds, flowers, and trees, are most vivid and precise. His best descriptions of nature, however, are also stepping-stones to the supernatural; conversely, the supernatural intrudes again and again on Pascoli's world. The world and its sounds speak to him in moments of deep emotion or brief epiphany, usually coming at twilight and mediated by the pealing of bells. In the preface to Canti di Castelvecchio, Pascoli anticipated objections to the numerous birds and bells in the volume. After defending the former, he considers the latter:

E sono anche qui campane e campani e campanelle e campanelli che suonano a gioia, a gloria, a messa, a morto; specialmente a morto. Troppo? Troppa questa morte? Ma la vita, senza il pensier della morte, senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico.

At first glance the poems in Canti di Castelvecchio, one of the earlier volumes of Pascoli's verse, simply record natural scenes or domestic events. Yet Pascoli repeatedly moves from these simple subjects to a consideration of the dead and the afterlife. This tension between

the natural and supernatural is most compelling in four poems from Canti di Castelvecchio: "L'Or di notte," "Notte d'inverno," "La Servetta di monte," and "Le Rane." In "L'or di notte" the sounds of the living wake the souls of the dead, who return and order the living to be quiet. In "Notte d'inverno" bells and the noise of a train make the poet reflect on a woman--real or imagined?--and the mystery of life. "La Servetta di monte" contrasts with the other poems in that the sounds awaken in the listener no awareness of another dimension of life. Finally, in "Le Rane" the poet questions the natural world and receives a response of sorts.

All four poems exemplify a typical Pascolian theme, namely the poet's dissatisfaction with the world he finds around him. Unable simply to accept the gifts of nature and the domestic ties he so cherishes, he seems always to feel the need to look beyond the obvious in the hope of achieving a deeper understanding of his sensibilities. His searching leads him to meditations that point up the constant interplay in his own mind of the mundane and the supernatural. It is precisely that central tension and its significance in Pascoli's poetry that I wish to explore in this essay.

The first sentence of "L'Or di notte" (given below) establishes the setting, and the rest of the poem is spoken by the dead in the succeeding stanzas.

Nelle case, dove ancora
si ragiona coi vicini
presso al fuoco, e già la nuora
porta a nanna i suoi bambini,
uno in collo e due per mano;

pel camino nero il vento,
tra lo scoppiettar dei ciocchi,
porta un suono lungo e lento,
tre, poi cinque, sette tocchi,
da un paese assai lontano:

tre, poi cinque et sette voci,
lente e languide, di gente:
voci dal borgo alle croci,
gente che non ha più niente:
--Fate piano! piano! piano!

In stanza 1 Pascoli quickly paints a warm family scene where neighbors converse before a fire and a mother leads her three children off to bed. Into this warm, human world comes a sinister note in stanza 2: the wind brings, down the black chimney, the bells of the parish church (as Pascoli explains in the notes, 614). The pealing is from "un paese assai lontano," but the far country rapidly draws near. Line 11, the first in stanza 3, is almost an exact repetition of line 9, and the lines almost rhyme (tocchi/voci). These "voci dal borgho alle croci," i.e., the cemetery, are of "gente che non ha più niente." They can no longer have anything of life on earth, yet they still have desires. The first words they utter to the living are an admonition for silence: "Fate piano! piano! piano!" This refrain is repeated at the ends of the next two stanzas with increasing vehemence, "piano" being repeated three, then four, then five times.

In stanza 4 we learn the nature of the desires of these unlaidd ghosts: they want quiet, for the sounds of human activity remind them of the physical world, which they miss intensely. They ask first for nescience ("Non vogliamo saper nulla") and list the poles of opposites which characterize life on earth ("notte? giorno? verno?

state?"). The sound they specifically forbid is the crying of the baby (ll. 18-19), which apparently stirs the deepest emotions. Stanza 5 mirrors stanza 4, but the dead are more specific. Not only does their awareness of life on earth bother them; they are also troubled by memories of their past lives ("Non vogliamo ricordare"). The items they then list are increasingly intimate: food, countryside, home, hearth, mother, children. The list trails off with ellipsis after "bimbi" (l. 24), suggesting the deepest emotions beyond words. Several of these elements we will see again: night, wind, bells, thoughts of the afterlife, and the quest for peace. Most important, it is the sound of bells that prompts the poet to think of the dead, to tell us of their return to the world of the living, yet he does not say whether the inhabitants of the house are aware of them.

"Notte d'inverno," unlike so much of Pascoli's poetry, which typically deals with birds and the natural world, is about the approach of a train and with it, the arrival of a particular woman.¹ The experience is disorienting, and the poet repeatedly confuses the sounds of the train with those of church bells, wind, and a river, elements more typically Pascolian. The poem falls into four sections, beginning with the ringing of a bell ("il Tempo"), and an ellipsis in line 2, indicating the poet's reverie. He hears a message in the bells and is lost in thought, only to be interrupted by the roar of the distant train--or is it the sound of the river? He is not sure and realizes that it had been sounding for some time before he became aware of it (Né prima io l'udiva, / lo strepito rapido, il pieno / fragore di treno"). In stanza 3 the bell is personified explicitly: it is "la voce straniera, / di bronzo" (perhaps a bit inimical?) which actively

seeks out the poet: "me chiese . . . / mi venne a trovare ov'io era." This "voce straniera" from the "torre lontana," undoubtedly that of the parish church, disturbs him, and one is reminded of "la voce di colui che grida nel deserto" (S. Giovanni, l. 23).

Section 2 opens with the train closer, and stanza 4 almost begins the poem over again, since it is closely modeled on stanza 1: the first sentence ends with ellipsis, and line 14 is a variation of line 3. In stanza 1 the poet is simply declarative ("è un treno"), and the train is still far off. In stanza 4, he is more involved ("Già sento") and more specific about the train: it is "la querula tromba che geme." Yet for all the increased noise, the poet is still not sure it is a train that he hears ("se non è l'urlo del vento"), or at least he thinks of it in terms of nature. In stanza 5 the roaring of the wind is reinforced with the repeated verbs ("rintrona rimbomba, / rimbomba rintrona") until it blends with the train's horn to produce a deafening effect. The "querula tromba" of line 13 is repeated in line 17, but this time Pascoli uses the indefinite article rather than the definite. Perhaps the horn of the train has reminded him of that other horn ("udii dietro a me una gran voce, come d'una tromba" [L'Apocalisse, l. 10]). In stanza 6 the poet addresses another human being who answers, which does not occur often in Canti di Castelvecchio. Again the poet is mistaken: this is not the train he was expecting.

In section 3, he addresses a "piccola dama" on the train. In stanza 7 the train is a "mostro dagli occhi di fuoco."² Then, in stanza 8, the poet asks the lady questions and reassures her: if she is cold and afraid, his home and heart will warm and protect her. At this point (l. 28) we

find the poem's only future tense verb ("Riameremo"), which stands alone as a complete sentence. The stanza ends in the present ("T'aspetto") and we realize with a jolt that the poet was not talking to another human being. This has been an interior monologue. With stanza 9, the last in section 3, the train finally arrives and stops. Again the first sentence ends in ellipsis. The poet exclaims not "Mia Dama" or "Mia giovane," but "Mia giovinezza." Was he expecting a real woman after all? Someone on the platform had already told him this was not the train he expected. Section 3 then ends with the last blast of the train's whistle "gemendo gemendo / nell'oscurità . . . ," the ellipsis suggesting its fading in the darkness and indicating the lapse of time between this and the final section. There is no reunion.

The first stanza of section 4 begins the poem yet again, for the bell (Time) is crying to the poet that it is day (was what preceded a dream?) as it marks the cycle of day and night, and the poet hears again the horn and the thundering noise. The endless rhythm of daily events is emphasized throughout the poem with the repeated verbs ("squillando squillando" [l. 10], "rintrona rimbomba, / rimbomba rintrona" [ll. 15-16], "tremando tremando" [l. 21], "gemendo gemendo" [l. 32], "vengono vengono" [l. 41], "piangendo piangendo" [l. 43]). Here the bell marks the succession of day and night, now grown much alike ("Il giono è coperto di brume"). The sounds of river and wind, confused with those of the train in sections 1 and 2, are now "flebile" and "labile." The river and the wind, always coming but never arriving, are like that wailing which seeks the soul but never arrives (ll. 42-44). As pointed out earlier, this last stanza, unlike the other five-line stanzas, does not end with

"nell'oscurità," and line 42 does not rhyme with line 44. The previous pattern has led us, however, to expect "nell'oscurità," and since we do not get that phrase but another which rhymes with it, we link the two together. The crying of the soul goes searching eternally in the darkness. The noise of bells and horns, disturbing and apocalyptic, signaled reunion with the beloved, but the reunion was merely illusion, and the soul continues its vain search for union and peace, just as the river and wind go on their way. This theme of the ceaseless quest for peace we will see again in "Le Rane."

"La Servetta di monte," by contrast, is filled with sounds which are lost in the darkness, but they apparently spur no reflection in the humble servant girl who hears them. The poem begins in the evening, a mule travels out of earshot, and the cries of a nightingale and an owl end with sunrise. There are 34 finite verbs, all in present tense, indicating that the narrator is describing the events from the point of view of the servant as they unfold around her. "La serva" seems to be the subject of 14 of the verbs, most of which ("è," "siede," "osserva," "conosca," "ode" [twice], "sente" [thrice], "vede" [twice], "guarda") denotes states or mental activities. Yet it is not entirely clear that she is, in fact, the subject of all of these verbs: "si sente" in lines 18 and 23 and "si vede" in line 22 may be merely impersonal constructions. "Fa" and "ritorna" in lines 5-6 mark her most dynamic action: she looks around the room and back to her apron! She is an attentive observer, but an unreflective and almost completely passive one, in contrast to the poet in "Notte d'inverno" or "Le Rane." The sights and sounds of the household and woods, especially the sounds, are presented as she observes them, merely absorbing them all. They do

not remind her of anything beyond herself; she asks no questions, for she is "selvaggia" (l. 2) and "nulla . . . conosca" (l. 7).

The poem begins with an ending ("Sono usciti tutti"), and the servant, as the verbs suggest, dominates stanza 1. Then her presence recedes in stanza 2 and continues to flicker in and out in the rest of the poem.

Stanza 2 describes the extreme quiet in the kitchen. It begins with the assertion that the servant recognizes nothing, implying that the things around her carry no deeper significance than their obvious utility, since she certainly knows what they are. The silence in this stanza, broken only by the buzzing of a fly on the windowpane and the bubbling of the pot, is almost palpable. This description of the kitchen continues in stanza 3: it is so still that a mouse ventures out, and the only sound is that of the water as it begins to boil. Pascoli uses one of his favorite devices, ellipsis (l. 16), as if to suggest the continuity of the events described. "Lontano lontano lontano" in the next line is an imitation of the distant sounding of the mule's bell. Some of the visual details in the poem are quite striking: the little drama of the mouse appearing and disappearing at the crack and the mule seen through the trees are especially effective. However, the sounds clearly dominate all other aspects of this poem, both in variety and persistence. The mule's bell in stanza 4, for example, is heard long after the mule is out of sight.

Stanza 5 is an aside on the seemingly unending twilight, and in it the poet's voice intrudes for the only time; surely the exclamations in the last four lines of this stanza

are not those of the servant who looks and listens so passively. In stanza 6 the servant appears again, named ("la ragazza") for the first time since line 1 ("la serva"). After the digression on the endless evening, the mule's bell is brought in again, heard now and then among the other sounds of the night. The long sentence which comprises the rest of the poem catalogs the sounds that veil and succeed the mule's bell: a cascading stream, leaves rustling in the breeze, the song of a nightingale, the hooting of an owl, and the trilling of a woodlark at dawn.

As mentioned above, the sound which persists in over half the poem (ll. 17-42) is that of the mule's bell (or is it pots and pans or other wares in his pack?). Church bells, which in the other poems trigger thoughts of the dead or metaphysical questions, are absent here, though mimicked in a lower register (the mule's bell is "campanaccio" in l. 23). The mule is presumably accompanied by a man, but he is not mentioned. The servant is the sole human being in the poem, and she is as unreflective as the mouse peeping out of the crack or the nightingale in the woods. This poem contains all the ingredients for the intrusion of the supernatural, but the servant girl does not have the consciousness for anything beyond the natural. She is immersed in, and part of, the simple events of the house and mountain, a stark contrast to the poet of "Notte d'inverno" or "Le Rane."

"Le Rane" is rich in sights, colors, sounds. Pascoli's precision in describing nature is everywhere apparent. He has not seen "fiori" but "fior di trifoglio," i.e. Trifolium incarnatum, and "fiengreco"; not "siepi" but "siepi di pruno"; not "alberi" but "pioppi"; not "fogliame" but "penero"; not "uccelli" but "canapine," either

Sylvia hippolais or Sylvia salicaria. And he tells us how the plants and animals look and sound with a rich, exact, often onomatopoeic vocabulary. The earth is "inondata" with clover, and the ditch is "soffice." The endless road doesn't swarm with birds at dawn; it is "tremula d'ali." The warbler's song is "lunghi lor gemiti uguali," a "tinnulo invito." The skylark "svolge dal cielo i gomitoli / d'oro." The frogs "gracchiano"; their croaking is like "lo strepere nero d'un treno / che va." The country Pascoli describes is a riot of vivid colors: "rosso," "verde," "giallicci," "nero," "giallo," "bianco," "rosa."

"Le Rane" is constructed symmetrically. In stanza 1 Pascoli tells us what the countryside looks like, in stanza 2 he asks a series of questions, and in stanza 3 he introduces the frogs for the first time, ending the first half of the poem with ellipsis. Stanza 4 gives another description, primarily visual but auditory too, continued in stanza 5, which ends with a response to the questions in stanza 2 in the form of commands to the poet. Stanza 6 again is about the croaking of the frogs and also ends with ellipsis.

The poem begins in the past, lines 1-2 and 3-4 being almost mirror images with the ABAB rhyme and anaphora ("Ho visto . . . ho visto"). One can almost smell the clover and see the hedges and road lined with poplars disappearing in the distance. The endless road links stanzas 1 and 2 and brings the poet out of his meditation on the past and into the present. It is dawn ("all'alba" l. 10), and he is surrounded by mystery. He describes nature precisely, but he does not understand it and must ask questions, for the road and the birds' songs seem weighted with significance beyond their obvious utility for travel and courtship. The first half of the poem

is brought to a close with the shorter stanza 3, which for the first time introduces the frogs, announced in the title. It is still dawn, as the light is soft ("lume sereno" l. 20). The response to the questions of stanza 2 is the sempiternal croaking of the frogs, croaking that is "lo strepere nero d'un treno / che va . . ." forever, the ellipsis suggests. The use here of a train to describe a natural sound will be taken up below. At this point the frog's croaking has no apparent meaning; it is merely noted. Yet when Pascoli considers it again in stanza 6, it does have deeper significance.

The ellipsis at the end of stanza 3 marks a turning point, and the rest of the poem takes place at sunset, as is made clear in stanza 5. Pascoli has purposely excluded other human beings from this poem. Indeed, as we see in stanza 4, it is not a shepherd or some other person who plays the rustic flute; there is simply "un sufolo suona." Anaphora in the next two lines ("Tra campi . . . tra campi" (ll. 25-26)) emphasizes the multiplicity in the poet's surroundings. The repetition in line 27, "mi trovo; mi trovo," however, runs counter to the sense, or perhaps expresses the poet's wish to find himself. He finds himself among these precisely described objects and sounds, but he does not find himself, because he is, in fact, lost among them, wondering about their meaning as they speak to him. Among red and yellow fields, on a green plain whitened by churches, he finds himself ("mi trovo" is repeated a third time, perhaps to convince himself). "Dolce" fits the countryside he has described, and "lontano" recalls the endless road "che si perde / lontano" (ll. 7-8). Yet this is not his country. It is a far country, and one is reminded of that other traveler, "il figliuol più giovane . . . se ne andò in paese lontano" (S.

Luca, 15. 13).

Like stanza 4, the fifth stanza opens with sounds made by humans, but the people are not mentioned, just their "voci." The tired voices (l. 32), the long shadows of the crosses extending over the road (ll. 33-34), and the pink sky (l. 35) indicate that it is evening. The pealing of the bells comes "notando nel cielo di rosa." The bells must be the angelus, calling the faithful to prayer, and they reinforce the idea that the poet is a pilgrim or prodigal, that this is not his country: "Ritorna! Rimane! / Riposa!" Churches, tired people at end of day, crosses by the road, bells ringing--all naturally remind Pascoli of man's journey and his destination, which he considers with the croaking of the frogs in the last stanza.

Stanza 6 is in many ways a reprise of the third. Both have only six lines, both are about the croaking of the frogs, both end with ellipsis. Since these two stanzas alone justify the title, and since they fall in the middle and end of the poem, they must be especially important. The world of the poem is the pre-industrial countryside. The only works of man are the road, churches and rustic flute--and the train, brought in only as a metaphor in stanza 3 to describe the croaking of the frogs.³ As we have seen, Pascoli also called the train "mostro" in "Notte d'inverno." Seen in that light, Pascoli's train metaphor in "Le Rane" is unexpected, since he uses it to describe the natural world in terms of human technology.⁴ Such a metaphor suggests that man's activity, his technology, is as much a part of nature as are frogs and is as meaningless--or meaningful--as their croaking. In stanza 6 we cannot tell whether the train is a literal or metaphorical one; in fact, it may well be both.⁵

Regardless, Pascoli's train is symbolic of a futile endeavor, moving continually, yet going nowhere, "searching, ever searching / that which never is, that which ever / will be . . ." The train emblemizes, then, not simply technology, but all human activity in the idyllic world of nature which is still not man's world, this "paese / lontano" in which bells summon one home.

These poems illustrate effectively the central tension of unfulfilled desire in Pascoli's poetry. Deeply moved by nature and domestic ties, he cannot enjoy them alone. The dead and religion constantly call to him, although he resists those summonses. Whether or not the people in "L'Or di notte" are aware of the return of the dead we cannot know, but their presence, mediated by the church bell, disturbs the poet's contemplation of a pleasant evening. In "Notte d'inverno" the sounds of machine and nature, of church bell and train horn, of wind, river, and train, are mingled and confused. Day resembles night, and the formal repetitions in the poem suggest that the dream of reunion with the poet's beloved--or his youth--is recurrent. The confusion of sounds indicates the poet's confused state of mind and contrasts with the discrete descriptions in the other poems. In "La Servetta di monte" the supernatural does not intrude at all, though there are bells, the usual trigger for that intrusion. The crucial difference between this and the other poems is the subject, the servant girl, who is not haunted by questions of a larger existence. She is as much a part of her surroundings as the mouse which peeks out of the crack. Whether Pascoli envies her simplicity or not--and he gives us no clue--he cannot have her freedom from the questions that torment him. "Le Rane" can be read allegorically.

In the morning (youth), the poet enjoys nature in all its multiplicity and sees that the activities of man and nature are of the same order. In the evening (old age), human activities play a larger role (though observed from a distance and subordinate to nature) and religion intrudes. However, the most important and final image is of the ceaseless activity of man and nature, which never stops and never arrives at its goal. Though Pascoli dearly loves nature and domestic ties, he is "cercando, cercando mai sempre / ciò che non è mai, ciò che sempre / sarà. . . ."

MARC BECKWITH

OHIO STATE UNIVERSITY

Notes

¹One cannot read this poem without thinking of another poem about a train, Carducci's "Alla stazione in una mattina d'autunno." Pascoli surely read that poem by his older contemporary, but whereas in Carducci's poem the poet is seeing his lover off, in "Notte d'inverno" he is awaiting a woman on the train.

²This is an echo of Carducci's train in "Alla stazione in una mattina d'autunno," which has "fiammei / occhi" and is "l'empio mostro" (ll. 30-31, 33).

³Carducci had called the train a horrible monster in "Alla stazione in una mattina d'autunno"; in "A Satana" he had used it as a

symbol of progress, of the triumph of reason over religion and superstition.

⁴We are hardly surprised when Carducci calls the train "mostro" and develops the metaphor at length. Personifying machines to indicate their effects on people is one of the most natural poetic devices, but Pascoli is not merely trying for a novel effect.

⁵The train, one of man's technological enterprises, is neither Carducci's monster of "Alla stazione . . . ," grinding man down, nor the reason of "A Satana," liberating him from the past.

Bibliography

Pascoli, Giovanni. Poesie. Verona: Mondadori, 1939.

NIAGARA

Ton grondement sourd me parvient, obscurément
étouffé par la paroi de la baie vitrée.

De ce huitième étage, les yeux rivés à la fenêtre,
je m'extasie devant ta majestueuse beauté.

Si seulement je pouvais m'élancer à l'instar de
ces mouettes et me fondre dans la blancheur de ton
écume.

Rythme monotone, infernal, tes eaux bouillonnent
dans un roulement incessant.

Ta vapeur se dégage, évanescence, épousant les
nuages qui s'estompent devant ce constant apport,
se dégageant de ton froid cratère ardent.

Tes vapeurs glacées s'élèvent, voyagent d'une
berge à l'autre en guise de gouttelettes
accueillantes, sur les visages étranges qui
journallement te côtoient.

Attirés par toi sans distinction de race, ils
reçoivent ainsi le baptême égalitaire de tes
puissants torrents.

Gronde, écume, exprime ta rage et ta liberté,
symbole de passion déchaînée, irréfrénée.

Ton grondement sourd me dérange.

HEDY HABRA

Le dénouement du Dom Juan de Molière:
un problème de mise en scène

Le Dom Juan de Molière se termine d'une manière rapide et tout à fait éclatante. A la cinquième scène du dernier acte, un acte qui ne comprend que six scènes, la chute de Dom Juan est inéluctable. De toutes les pièces de Molière, c'est son Dom Juan qui se trouve discuté le plus souvent et il est surtout question de la punition du personnage principal. Comment est-ce que le sort de Dom Juan peut encore soulever tant de controverses?

Cela est intéressant étant donné que la pièce de Molière a disparu de la scène en 1665 après quinze représentations. Bien qu'elle soit jouée après la mort de Molière, il ne s'agissait plus de sa pièce, plutôt d'une version versifiée et édulcorée de Thomas Corneille qui a duré jusqu'à 1841. C'est le dix-neuvième siècle qui a donc repris l'oeuvre originale de Molière. Ce n'est pas à dire qu'on se soit rendu tout de suite compte de l'importance de la pièce. Il semble que chaque rare effort de remettre Dom Juan au théâtre ait fini par décevoir les spectateurs. Francisque Sarcey a observé en 1868:

Don Juan m'énerve. La représentation en est insoutenable. Hier, de l'orchestre, j'examinais la physionomie des loges; je retrouvais sur tous les visages cette expression d'ennui respectueux et décent qui

m'avait frappé huit jours
auparavant, à l'Odéon, quand on
jouait le Roi Lear.¹

Heureusement, le Dom Juan de Molière n'a plus tendance à ennuyer depuis le vingtième siècle parce que c'était à cette époque-ci que les critiques aussi bien que les hommes de théâtre ont vraiment tâché d'approfondir cette oeuvre et de reconnaître sa valeur. Les efforts de remettre Dom Juan au théâtre étaient cependant encore rares. André Villiers, qui est peut-être le premier critique moderne de la pièce, pouvait encore écrire en 1947: "Dom Juan est donc un chef-d'oeuvre. On ne le joue pas. Pourquoi?"² Il ne se doutait pas que peu après ce moment les représentations de la pièce commenceraient à s'accumuler. C'est avec ce renouvellement qu'est revenu tout le côté discuté de la pièce. Pourtant, la controverse n'était pas de la même nature que celle soulevée par Molière plus de trois siècles auparavant; Dom Juan choque beaucoup moins souvent les moeurs de cette époque. Il est plutôt question aujourd'hui de l'interprétation de la pièce et, de plus précis, il est question du dénouement. Evidemment, toute la pièce se prête à des interprétations différentes, surtout le caractère de Dom Juan: parmi d'autres choses il est séducteur, libertin et enfin hypocrite à la fois. Qu'est-ce qu'on doit souligner dans ce caractère célèbre?

Vu que Dom Juan est surtout un problème de théâtre, il faut l'étudier en pensant à sa mise en scène possible. Donc, le dénouement est d'une importance exceptionnelle parce que c'est la dernière impression que subira le spectateur sur le caractère de Dom Juan. La punition qu'essuie Dom Juan a sans doute des rapports étroits avec son caractère: c'est par sa punition qu'on fixe enfin le caractère tracé dès le début de la pièce. De

quelle façon doit-on donc terminer le Dom Juan de Molière?

Les plus grands problèmes contre lesquels l'interprète de Dom Juan lutte, ce sont les préjugés du spectateur. A cause de la longue tradition donjuanesque, le spectateur a déjà ses idées à lui avant d'assister au spectacle. Dès qu'on rencontre ce nom célèbre de Don Juan, chacun se rappelle son portrait préféré ou celui qu'il désire avoir. Donc, n'est-il pas impossible que l'interprète puisse plaire à tout le monde? Molière lui-même s'est trouvé en face de la légende dont il avait emprunté le cadre général de la pièce. Les spectateurs de son époque ont dû s'attendre à leurs propres images donjuanesques basées sur ce qu'ils ont pu rencontrer avant d'éprouver le Dom Juan de Molière. Les changements qu'a introduits Molière ont soulevé, comme nous le savons, beaucoup de réactions négatives. Molière n'était-il pas interprète à son tour, lui n'étant pas le premier à présenter cette légende au public? Il va sans dire, donc, que le spectateur du vingtième siècle porte avec lui plus de préjugés, étant donné que la légende de Don Juan n'a pas cessé de s'accroître depuis trois siècles. C'est ce qui rend presque impossible aujourd'hui une interprétation sans controverse. Maurice Descotes s'est bien rendu compte du problème: "Interpréter le rôle de Dom Juan, c'est donc d'abord affronter une redoutable tradition qui, pour une fois, n'est pas une tradition de comédiens, mais celle des spectateurs."³

Pourtant, qu'est-ce qui rend le dénouement de Dom Juan si significatif quant à sa mise en scène? L'importance du cinquième acte de n'importe quelle pièce classique est tout à fait évidente: c'est le moment de défaire le noeud, le moment de bien terminer l'intrigue que suivait le spectateur

depuis le début. De ce cinquième acte, W. G. Moore nous dit: "The final elements round off the presentation, heighten the tension and complete the satisfaction of the public."⁴ Grâce à ce qu'il sait déjà du caractère de Dom Juan et à ce qu'il vient d'éprouver pendant la représentation de la pièce, le spectateur ne doutera plus après le quatrième acte que Dom Juan doit périr. Le spectateur s'attend donc au châtimeut et il est "prêt pour l'annihilation du personnage, seule solution possible après tant d'obstination."⁵

Il faut donc que Dom Juan soit puni. A travers toutes les interprétations de cette vieille légende, Don Juan ne réussit jamais à échapper à son sort. Certes, il s'agit d'un sort qu'il a mérité. Voilà le seul point sur lequel tout le monde semble être d'accord. On peut faire ce qu'on veut avec le reste de la pièce, pour ainsi dire, mais on ne peut pas éviter de faire punir Dom Juan d'une manière ou d'une autre. C'est alors la manière que l'interprète fait disparaître cet homme qui intéresse surtout le spectateur de notre époque.

Tout cela souligne l'importance du cinquième acte de Dom Juan. C'est sans doute le plus petit acte de toute la pièce et l'action doit s'y dérouler assez rapidement. Cet acte ne comprend que six scènes et ce ne sont que les trois dernières qui concernent directement le châtimeut promis plusieurs fois à Dom Juan pendant la pièce. Les scènes 1 à 3 fournissent au spectateur les derniers traits du caractère de Don Juan, ceux de l'hypocrisie religieuse: Molière est encore en train de peindre son homme. Ce n'est qu'à la quatrième scène qu'apparaît le Spectre et à la scène suivante il dira à Dom Juan que, s'il ne va pas se repentir, "sa perte est résolue."⁶ Dès ce moment tout se passe d'une manière étourdie. Ce

sont donc les scènes 4 à 6 qui font le vrai dénouement de la pièce.

De la façon dont Molière a fait jouer ces trois scènes, nous savons peu hors quelques indications scéniques. Après avoir menacé Dom Juan, le Spectre change de figure pour représenter le Temps. Dom Juan le chasse avec son épée. Ensuite la Statue du Commandeur arrive, rappelle à Dom Juan son invitation à dîner, lui demande la main et l'entraîne dans les abîmes de la terre. Certes, ni le tonnerre ni les éclairs ne sont absents pendant un dénouement si fantasque. De l'endroit où Dom Juan a été englouti par la terre, on voit sortir de grands feux.

Le manque d'autres détails précis rend toute la liberté d'artiste à l'interprète de Dom Juan. C'est cette liberté qui met en lumière les différences entre les interprètes de la pièce. Il est déjà admis que l'interprète moderne de la pièce la traite comme un problème de mise en scène. En effet, depuis quarante ans, on n'essaie guère de séparer l'oeuvre de Molière des exigences théâtrales. Cela crée cependant un décalage entre l'interprète qui n'est que critique et celui qui s'érige aussi en metteur en scène. Bien que les deux traitent cette question théâtrale, il arrive des différences fondamentales en ce qui concerne leurs approches à Dom Juan et surtout à son dénouement.

Le critique est celui qui ne peut pas changer le texte; il se trouve réduit à travailler avec les mots et les indications scéniques que Molière lui donne. Il est donc rare que le critique décide de s'interroger sur l'intonation des personnages, leurs gestes possibles, leur comportement sur la scène et ainsi de suite. C'est plutôt à lui d'analyser les intentions de Molière au moyen

de cette étude qui ne quitte pas le texte. Quant au metteur en scène, le texte est son point de départ. Il se donne souvent la liberté d'aller plus loin que les mots et les indications scéniques. Il finit même par omettre ou par souligner ce qu'il veut. Il est donc rare qu'il évite de s'interroger sur les aspects théâtraux que le critique ne regarde pas. Bien que le metteur en scène soit aussi critique, c'est plutôt à lui de recréer les intentions de Molière sur la scène après les avoir analysées. De plus, et peut-être de plus important, un but fondamental du metteur en scène doit être la réussite de son interprétation.

Or, pour bien étudier le problème que le dénouement de Dom Juan nous pose, il vaut mieux l'aborder du côté des metteurs en scène parce qu'ils sont plus proches de la réalité théâtrale telle que Molière l'aurait probablement éprouvée à son époque. Pourtant, il ne faut absolument pas se passer de l'inspiration du critique qui n'a pas à remplir les besoins théâtraux du metteur en scène. Une telle approche servira mieux l'étude du dénouement. Dans ce but, il faut regarder d'abord celui qui a l'honneur aujourd'hui d'avoir ressuscité le Dom Juan de Molière. Peu après le renouvellement d'études donjuanesques attribué à André Villiers, Louis Jovet a créé une mise en scène qui survivrait à deux cent représentations et qui reste encore célèbre. Ce qui est intéressant, c'est que Jovet a tenu lui-même le rôle de Dom Juan. Selon Jovet, Dom Juan n'est plus le séducteur de femmes qu'on avait l'habitude de peindre pendant des siècles. A part quelques reprises inconnues de la première partie du vingtième siècle, Jovet a été le premier metteur en scène à souligner l'aspect religieux de la pièce, ou peut-être anti-religieux, au dépens de l'aspect sensuel: "Car Dom Juan est une pièce religieuse,

parce qu'elle est la peinture de l'irréligion."⁷
Comment Jovet a-t-il donc abordé le dénouement
d'une telle pièce?

La fin de la troisième scène du dernier acte est pour lui une apogée vers laquelle Dom Juan se dirigeait dès le début de la pièce. L'hypocrisie est le dernier trait que révèle Dom Juan et c'est le "point le plus haut de cet endurcissement, de cette calosité d'âme. . . ." ⁸ A ce moment apparaît brusquement le Spectre, c'est-à-dire la dame voilée. Sans doute un spectre est censé représenter quelqu'un ou quelque chose dont il n'est que le symbole. Qu'est-ce que ce Spectre représente selon Jovet? Quant à lui, il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'Elvire, celle qui a été tant outragée aux mains de Dom Juan. Ce n'est pas à dire que le spectateur entende tout de suite la voix parce que c'est "la conscience de Dom Juan qui entend." ⁹ Selon Jovet, ce Spectre arrive pour donner à Dom Juan le dernier avertissement du Ciel. Ainsi ce Spectre est-il le représentant de Dieu, son messager qui doit essayer d'obtenir le repentir de Dom Juan avant qu'il ne soit trop tard. Il est évident que Jovet commence ce dénouement en soulignant cet aspect religieux dont il a parlé. Jovet est censé viser donc la nature humaine éternelle dans ce caractère de Dom Juan, un caractère qui se retrouve à n'importe quel siècle. Bien que l'époque de Molière ait témoigné d'un grand courant de libertinisme, l'irréligion n'est pas unique au dix-septième siècle. C'est cette lutte entre Dieu et homme qui est devenue un des thèmes principaux de toutes les époques.

Pourtant, avant de reprendre la représentation de Jovet, il vaut mieux aborder une autre représentation de Dom Juan qu'on a attaquée autant qu'on avait applaudi celle de Jovet. C'était en 1969 que Patrice Chéreau a créé un Dom Juan qui

semble être tout à fait l'opposé de la reprise de son prédécesseur célèbre. Au lieu d'approfondir la nature humaine éternelle que vise Jovet, Chéreau propose d'autres effets. Ce metteur en scène veut à son tour remettre l'oeuvre dans sa propre époque.

Il faut d'abord admettre qu'on a tendance aujourd'hui à associer Molière à ce qui est censé être classique, l'étude de la nature humaine qui relie toutes les époques. La survivance de ses pièces n'est-elle pas la meilleure preuve de cette théorie? Bien entendu, dès qu'on souligne l'aspect socio-historique de Dom Juan, on soulève malgré soi de grandes controverses. C'est ce que fait le metteur en scène Chéreau: au lieu de confondre l'histoire et la légende de Dom Juan de la manière de Jovet, Chéreau s'écarte du mythe donjuanesque. Jovet finit par donner au spectateur un décor quasi-espagnol rempli de choses qui rappelleraient aussi bien que possible les indications fournies par Molière. Chéreau tâche plutôt de représenter la décadence nobiliaire de 1665 en France, une ambiance dans laquelle aurait vécu Molière. Malgré son emploi d'un plateau tournant et d'autres principes de la mise en scène moderne, il place Dom Juan dans un moment précis du dix-septième siècle.

Donc, à la différence de Jovet, la troisième scène de ce dernier acte ne représente pas pour Chéreau l'apogée de Dom Juan, plutôt sa fin logique. Ce metteur en scène s'éloigne du texte de Molière à ce point pour faire apparaître non seulement Dom Carlos, cherchant la vengeance, mais aussi tout le reste de la tribu y compris Elvire. Dom Juan aurait sans doute le dessous contre un tel groupe menaçant dont les hommes ressemblent à "des dinosaures en peaux de bêtes. . ."¹⁰ Le spectateur se rend compte d'une violence possible

et Chéreau ne l'empêche pas de penser à de telles choses: ". . . voilà la vraie fin de la pièce, la fin réelle, historiquement vraisemblable; Don Juan, en fait, est mis à mort pendant le saccage de son repaire, dans un règlement de comptes nobiliaire."¹¹ Chéreau avoue qu'il ne continue la pièce que par respect pour la fable, la fable à laquelle le spectateur s'attend.

Il n'est pas étonnant que Chéreau réduit l'importance du Spectre dès son apparence à la quatrième scène. Cette image de femme voilée ne cache plus la figure d'Elvire et il n'est plus question de l'avertissement que donne le Ciel chez Jovet. En effet, Chéreau n'y passe pas beaucoup de temps: ". . . image générique de toutes les victimes, de toutes les femmes séduites par Don Juan? pourquoi pas?"¹² Il est évident que Chéreau va souligner la réalité de l'époque, telle qu'il la voit, au dépens de toute autre signification possible.

Une mise en scène qui va bien plus loin que Chéreau est celle qu'a inventée Jacques Arnavon plus de vingt ans auparavant, même au moment de la reprise de Jovet. Il faut noter, cependant, que cette mise en scène n'a jamais été réalisée sur la scène et, bien qu'Arnavon ait été très téméraire, il n'a pas dû travailler vers une réussite théâtrale. Quant au Spectre d'Arnavon, il n'y en a pas. Cela veut dire qu'il n'y a pas de Spectre qui existe pour le spectateur, il n'y a qu'une lueur qui se révèle peu à peu à l'angle gauche du décor pendant la quatrième scène. C'est Sganarelle qui est le premier à l'apercevoir:

Rien n'est perçu du public,
sauf l'éclat lumineux. Ce peut
être un dernier rayon du soir,
un reflet sur une fenêtre

éloignée etc., explicable
naturellement. Par ses gestes,
son attitude, Sganarelle permet à
l'auditoire d'imaginer ce
qu'est le prodige dont il est
halluciné.¹³

Ce Spectre qui ne se laisse pas voir sera cependant capable de parler à Dom Juan à la cinquième scène et, de la manière de Jovet, il prend la voix d'Elvire. Pourtant, il ne s'agit ni du messager de Dieu proposé par Jovet, ni de l'image générale de la femme offerte par Chéreau. La voix d'Elvire ici est d'un ton humain et anxieux pour suggérer qu'Elvire revient pour sauver Dom Juan: "Ce sera la dernière supplication de la femme aimante et délaissée."¹⁴ Cet avertissement du Spectre selon Arnavon est donc sur un niveau plus personnel parce qu'Elvire ne représente ni Dieu ni la condition de la femme. Elvire ne représente qu'Elvire.

Peu après que le Spectre prévient Dom Juan de sa perte, il se transforme pour être "le Temps avec sa faux à la main."¹⁵ Certes, cette métamorphose n'a pas lieu selon la mise en scène d'Arnavon parce qu'il n'y a pas de spectre à faire changer. D'autre part, ce changement occupe une place importante chez les autres, mais pour des raisons différentes. Jovet veut faire savoir que cette figure avec la faux représente la mort: "La dame à la faux, c'est la mort que se représente tout le monde, c'est-à-dire un squelette (comme elle est représentée dans tous les Holbein et les peintures du Moyen Age)."¹⁶ En sus de cette dame à la faux, qui est vraiment un squelette, Jovet ne fait pas disparaître le Spectre de la dame voilée. Jovet souligne peut-être l'importance de cette figure de la mort en la séparant du Spectre. De plus, Jovet multiplie ce symbole de la mort en

faisant apparaître à l'arrière-fond plusieurs squelettes identiques, tous arrangés de façon symétrique.

Quant à Chéreau, il ne cherche pas de réponse originale à cette transformation. Cependant, cette figure de Temps avec la faux à la main ne représente pas la mort qu'attend tout le monde. Cette figure veut dire plus à Dom Juan qu'au spectateur: elle n'est pas la fin de la vie terrestre, plutôt un symbole du temps que suivait Dom Juan pendant sa vie, une "collection d'instantes dont Dom Juan a voulu faire sa vie."¹⁷ Chéreau s'oppose encore à l'universalité visée par Jovet avec cette vision historique de Dom Juan.

Il n'est pas étonnant que chacune de ces trois mises en scène garde la réaction rapide de Dom Juan à ces événements malgré les différences en ce qui concerne la portée de l'apparition du Spectre. On est, en général, d'accord sur l'importance de cette réaction de Dom Juan. C'est le moment où il dit: "Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux prouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit."¹⁸ Dom Juan sort son épée et cette figure, réelle ou imaginée, s'en va sans se laisser frapper. Aux exhortations suivantes de Sganarelle, Dom Juan ne montrera aucun signe de faiblesse: "Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je suis capable de me repentir. Allons, suis-moi."¹⁹

Le spectateur sait déjà que Dom Juan va mourir mais celui-ci n'en sait rien. Cela rend ces dernières paroles de Dom Juan si importantes parce que le spectateur peut mieux apprécier cette attitude de "grand seigneur" en oubliant celle du "méchant homme." Donc, juste avant de mourir, Dom Juan peut nous révéler encore une fois son autre côté auquel il faisait allusion pendant toute la

pièce. C'est cette dualité de caractère, si bien tracée par Molière, qui empêche le spectateur de bien juger Dom Juan. Ne peut-on pas même admirer un tel homme? Au sujet de la mise en scène de Jovet, Francis Ambrière écrit: "Il nous propose le combat d'un rationaliste forcené contre les puissances spiritualistes et surnaturelles. Dans ce combat, Dom Juan ira jusqu'au bout, et il y a dans son obstination une sorte de grandeur."²⁰

Est-ce donc Dieu qui va punir Dom Juan? Chéreau nous a déjà montré que Dom Juan aurait dû mourir par une vengeance nobiliaire et que le reste de la pièce n'est présenté que pour le plaisir du spectateur. Cependant, Chéreau serait plus à la mode au vingtième siècle s'il attribuait ce châtement à Dieu: c'est sans doute le courant le plus commun même avant la reprise de Jovet. Pourtant, les metteurs en scène hésitent peut-être moins à réduire le rôle de Dieu en ce qui concerne le dénouement de la pièce. Même en 1917, après avoir assisté à une représentation guère inspirante de Dom Juan à la Comédie Française, Jacques Copeau a osé imaginer un rôle de Dieu moins signifiant. Selon lui, même la volonté divine céderait à Dom Juan parce que celui-ci "obtient sa damnation."²¹ Trente ans plus tard, à la reprise de Jovet, Dom Juan n'a rien perdu de cette grandeur mais ce metteur en scène semble vaciller au moment où il faut fixer la punition de Dom Juan. En soulignant si bien le côté religieux de la pièce, même en l'appelant "un miracle du Moyen Age,"²² il est facile de voir comment Jovet est entré dans le surnaturel et le mystérieux qui ne connaissent pas de religion.

A la dernière scène du dernier acte, comme l' imagine Jovet, il y a sur la scène une espèce de nuit qui rappelle la mort par son obscurité. Juste après son refus de se repentir, qui marque

la fin de la cinquième scène, Dom Juan va se trouver en face de la Statue du Commandeur qui, tout blanc, est vêtue d'une manière mi-espagnole, mi-romaine. Quant à Molière, cette Statue avait entre six et huit pieds de hauteur. Elle était d'une grande taille pour faire une meilleure impression de puissance. Jovet, qui n'était pas du tout petit, a aussi créé une Statue dont la hauteur égalait au moins sa taille et qui imposait donc au moyen de sa présence. Quand la Statue commence à parler, en rappelant à Dom Juan son invitation à dîner, sa voix basse et résonante contraste avec celle de Dom Juan: Jovet donne en ce moment un ton fâché à son Dom Juan. Il semble même que celui-ci s'irrite contre la rencontre de la Statue et, n'ayant pas peur, il veut en finir. Après que Dom Juan lui donne la main, la Statue prononce solennellement la condamnation de celui-là: "Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre."²³

Ensuite, Jovet fait attendre le spectateur une bonne dizaine de secondes avant de faire parler son personnage. C'est le seul moment de toute la pièce où Dom Juan souffre et Jovet veut évidemment le souligner: "O Ciel! que sens-je? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un braiser ardent. Ah!"²⁴ Ce dernier mot est allongé et hurlé parce que c'est l'agonie de Dom Juan qui commence. Enfin, Jovet le fait disparaître:

Dans le noir de la scène, il ne subsiste plus que deux espèces de styles phosphorescentes dont l'une est le Commandeur et l'autre Dom Juan, qui petit à petit s'amenuisent, s'effacent, et tout à la fin, il n'y a plus

sur la scène qu'une sorte de feu-follet verdâtre. Et c'est le noir total.²⁵

Il ne reste que la dernière réplique célèbre de Sganarelle au sujet de ses gages. Mais que faut-il faire entre la disparition de Dom Juan et le monologue de Sganarelle? Jovet révèle son côté imaginaire en faisant ensuite apparaître le décor d'une nécropole où se trouve le mausolée de Dom Juan à l'endroit où il a quitté la terre. Cependant, il faut que le spectateur attende "dans le noir pendant cent mortelles secondes, après le dernier râle de Juan"²⁶ avant de voir revenir Sganarelle. Celui-ci ne dira rien avant de mettre une couronne sur ce mausolée de Dom Juan. A part l'allongement de l'agonie de Dom Juan, cette dernière interprétation de Jovet est la seule qui ait soulevé une controverse. Francis Ambrière, un de ses meilleurs défenseurs, lui reproche sur ce point: "Comment surtout a-t-il pu inventer ce dernier tableau . . . qui nous montre Sganarelle . . . prononçant la dernière réplique de la pièce après qu'il a déposé une affreuse couronne modern-style au pied d'un tombeau grotesque à faire hurler?"²⁷ Il faut remarquer, cependant, que Jovet a fini par se passer de cette couronne discutable.

Quant à Chéreau, quelle est la portée de la punition qu'essuie Dom Juan? Comme nous l'avons déjà remarqué ci-dessus, Chéreau ne finit la pièce, semble-t-il, que par respect pour le spectateur imbu du dénouement traditionnel. De plus, il cherche à réduire l'aspect universel de la pièce que vise Jovet. Il est évident que Chéreau, grâce à l'influence de la méthodologie marxiste, serait du côté du peuple en ce qui concerne la lutte des classes au dix-septième siècle. Donc, chez lui, Dieu n'a rien à faire avec le châtement de Dom Juan: c'est le peuple

qui réussit à se venger de Dom Juan. Si Chéreau n'était pas capable de terminer la pièce de la manière qu'il voulait, pendant le saccage du repaire de Dom Juan, il n'aurait qu'à refaire la dernière scène de Molière.

Dom Juan va donc mourir non à cause de ses péchés contre le Ciel, mais plutôt à cause de ses péchés contre le peuple. C'est le peuple qui comprend le vrai pouvoir de n'importe quel siècle, selon la philosophie à laquelle croit Chéreau. Certes, Chéreau ne se passe pas de la Statue du Commandeur. En effet, il la dédouble. Ce n'est pas à dire que Chéreau veuille augmenter l'importance de cette Statue; il cherche plutôt à en réduire le rôle. Il faut aussi remarquer que les Statues de Chéreau n'ont pas l'air majestueux qui se trouve chez Jovet. Ces Statues habillées de style romain ne sont que d'une taille moyenne et bien costaudes. Les deux Commandeurs, pourquoi sont-ils même dans cette mise en scène de Chéreau? Il ne s'agit plus du surnaturel de Jovet:

Les deux "Frankenstein policiers" . . . arrivaient, mus par des filins, marionnettes à fils à taille d'homme, dont les "machinistes"--le peuple en haillons--actionnaient à vue les câbles et les treuils qui étaient censés les faire avancer.²⁸

Ce sont ensuite des coups de poing et des coups de pied qui commencent à tomber sur Dom Juan. Chéreau arrive même à ôter la parole au Commandeur de la pièce de Molière. Pendant que ces deux Statues battent Dom Juan, un autre "machiniste" emploie un porte-voix pour prononcer la sentence d'habitude réservée au Commandeur. En

même temps, d'autres réussissent à allumer les feux de Bengale "dont les fumées colorées envahissent la scène."²⁹ Bien entendu, le corps de Dom Juan reste étalé sur la scène parce que toutes ces actions ne sont que des symboles qui rappellent la vieille tradition. Chez Chéreau le peuple tient maintenant le rôle attribué autrefois au Ciel: "La fin de Dom Juan est, en fait, l'exécution du libertin par le Pouvoir."³⁰

Par contre, dans la mise en scène imaginée par Arnavon, il n'y a même pas de Statue parce que ce metteur en scène montre beaucoup moins de respect pour la tradition qu'a fixée Molière. De plus, la dernière chose que dit Dom Juan dans cette interprétation est au sujet du Spectre que le spectateur ne voit pas. Il lève son épée, prêt au combat, quand il dit qu'il va éprouver s'il s'agit d'un corps ou d'un esprit. Arnavon fait de grandes coupures dès ce point en ôtant à Dom Juan ses autres paroles dans la pièce de Molière. Bien peu de temps après que Dom Juan menace ce Spectre, on entend un bruit d'armes et de chevaux. Quelle surprise se prépare donc pour Dom Juan?:

Don Juan se retourne au bruit.
Une salve de coups de feu
claque. D'un bond, Sganarelle
se précipite vers quelque abri
(arbre, mur, fossé). Don Juan
reçoit les balles en pleine
poitrine, et tombe, les bras
étendus, l'épée lui échappant.
Silence.³¹

Le spectateur se rend compte d'un bruissement de l'endroit où on a tiré sur Dom Juan, sous des branches des arbres. Dom Alonso en sort. Il est le chef d'une troupe à laquelle il a commandé de

faire feu. Cette troupe n'apparaît pas, restant sous les arbres, pendant que Dom Alonso s'approche du corps. Il donne un signe de tête à ses hommes pour indiquer que Dom Juan est vraiment mort et que "l'affaire est réglée."³² Enfin, Dom Alonso rejoint ce groupe qui attend dans le bois et le spectateur entend le bruit du groupe qui remonte à cheval pour s'en aller. Quel était donc le mobile de Dom Alonso? Selon Arnavon, c'est bien simple:

Il n'a pas eu les scrupules de Don Carlos sur la sainteté du lieu. Il ne voyait dans son juvénile emportement, qu'un seul acte à accomplir: écraser un être malfaisant, un fléau public, un larron d'honneur. Où qu'on se trouve, une telle exécution est selon lui légitime.³³

Telle est la manière dont on doit punir Dom Juan selon Arnavon. A-t-il droit de couper tant de merveilleux tandis qu'il le remplace avec du réalisme? C'est ce côté surnaturel de la pièce qui crée peut-être la plupart des problèmes concernant la mise en scène. Comme nous avons déjà vu, Jouvet ne se passe d'aucun effet surnaturel; en effet, il souligne le surnaturel de la pièce. En parlant des représentations qui s'écartent de cet aspect, Jouvet s'exprime nettement: "Tout ce qui est touchant dans l'oeuvre, toute la fantasmagorie . . . disparaît si on la joue dans le réalisme pensé par le créateur du Théâtre-Libre; il n'y a plus de fantastique."³⁴ D'autre part, Chéreau ne peut pas à son tour soutenir le surnaturel de la pièce. Il joue donc avec trois dernières scènes pour réduire l'effet du surnaturel dont il se sent contraint à finir. Selon la mise en scène de Chéreau que nous venons de voir,

tout ce "caractère 'surnaturel' est ainsi démy-
stifié; cette machine vous est montrée pour ce
qu'elle est une métaphore bien-pensante."^{3 5}

Arnavon n'admet pas de merveilleux non plus.
Il est tout prêt à défendre fortement ses
variantes:

Grâce à elles, l'attention peut
se concentrer sur les parties
de l'oeuvre que Molière a
manifestement aimées et où son
génie se révèle. Car ce tohu-
bohu d'apparitions, de flammes
et de tonnerre n'est conforme
ni aux préférences du
Contemplateur ni à la sobriété
du goût français.^{3 6}

Il s'agit enfin du petit monologue de Sganarelle après la mort de son maître. C'est d'abord un des monologues les plus célèbres dans tout le théâtre français. De plus, c'est la dernière occasion du metteur en scène pour fixer une fois de plus l'interprétation qu'il visait tout le long du dénouement: c'est la dernière chose qu'éprouve le spectateur avant que ce monde théâtral soit chassé et qu'on rallume. En regardant la manière dont le metteur en scène fait jouer ce Sganarelle, on résumerait une fois de plus les orientations de chaque interprète.

La réplique de Sganarelle dans la mise en scène de Jovet est tout à fait comique. Aussitôt qu'il commence à faire mention de ses gages, l'auditoire ne peut pas s'empêcher de rire. Tout le long de la pièce on soulignait le "côté pleureur"^{3 7} de Sganarelle et c'est ce côté qui éclate au dénouement. Les lamentations d'avoir perdu ses gages ne sont interrompues que par de grands san-

glots bouffons. C'est ce caractère de Sganarelle que Jovet veut faire ressortir. Sganarelle, ne se rend-il pas compte de tout ce qu'il vient de voir? Il semble que ce châtiment fantasque de son maître ne le trouble en aucune façon. C'est ce manque de transition logique entre la mort effrayante de Dom Juan et la demande insensée de Sganarelle qui rend ce petit monologue si comique. Assurément, ce n'est pas dans le sujet de la pièce où se trouve le comique; c'est plutôt dans ce personnage de farce qui s'appelle Sganarelle où tout cela réside. Il paraît que Jovet suit la manière traditionnelle dans ce cas qui exige que Sganarelle joue le rôle de repoussoir en face de Dom Juan. Sganarelle empêcherait donc le spectateur d'être trop touché par la fin terrible de Dom Juan. René Bray remarque que sans Sganarelle, le Dom Juan de Molière "tomberait dans la tragédie, le drame, si l'on veut."³⁸ Jovet vise donc cette catégorie de mise en scène dite "classique" pour approfondir, au moyen du personnage principal qu'est Dom Juan, tout le mystère de la condition humaine.

Chéreau fait jouer Sganarelle d'une façon tout autre au dénouement. Après l'exécution de Dom Juan par la Statue dédoublée, Sganarelle s'approche de son corps en se rendant compte de tout ce qui vient de se passer. Quand ce corps ne répond pas à ses revendications d'être payé, Sganarelle lui montre peu de respect: ". . . d'un coup de pied rageur, il le retourne, ce corps, et lui hurle à nouveau 'mes gages' comme une revendication révolutionnaire; le corps ne répond pas davantage."³⁹ Cependant, ce Sganarelle n'est pas totalement déçu. Grâce à une prise de conscience, celui-ci sait maintenant que la mort du maître représente la liberté du serviteur: il ne sera plus question de l'esclavage d'auparavant. Sganarelle quitte la scène "en levant le poing."⁴⁰

Puis, Chéreau fait monter le peuple sur le tréteau, ce qui rappelle qu'il "entrera sur la scène au siècle suivant; en attendant de prendre la Bastille. . . ." ¹ La fin de la représentation de Chéreau est aussi significative que celle de Jouvot est comique. Tandis que Jouvot cherche ce qui serait l'homme éternel, Chéreau ne tire pas la pièce de son contexte historique et sociologique.

Il faut se souvenir que le Sganarelle d'Arnavon s'est sauvé au moment de l'attaque sur Dom Juan. Après que la troupe de Dom Alonso s'en va, Sganarelle sort lentement de sa cachette pour regarder de façon terrifiée le corps de son maître. Tout d'un coup il oublie sa peur parce qu'il lui arrive l'idée que sans maître il sera sans gages. Après avoir tant servi Dom Juan, il est maintenant libre malgré lui. A la différence de celui de Chéreau, ce Sganarelle n'accueille pas cette nouvelle responsabilité. Pourquoi est-il le seul malheureux? Le Sganarelle d'Arnavon ne sait pas en ce moment que faire: "Il pense à l'effort, au dévouement, au sacrifice, gâchés, à la misère menaçante." ² Arnavon établit donc un Sganarelle qui pense tout droit à ses propres problèmes dans la vie réelle. La vie doit continuer, et le pauvre Sganarelle ne reverra jamais son temps ni ses gages perdus. Il lui faut chercher un autre emploi aussitôt que possible. Ce Sganarelle n'est ni le repoussoir éternel du tragique ni le représentant du peuple de son époque. Il s'agit plutôt d'un individu qui veut survivre à ses problèmes personnels.

Il est de toute évidence que l'interprétation du Dom Juan de Molière se prête à la controverse. Inévitablement, n'importe quelle nouvelle interprétation d'une pièce sera discutée. Quels buts sont les plus importants, ceux de l'auteur ou plu-

tôt ceux de l'interprète? Tout cela dépendrait, peut-être, du point de vue du spectateur. Aussitôt qu'une interprétation s'éloigne trop de l'attente du spectateur, elle se laisse juger. C'est le cas pour toutes les oeuvres de théâtre, mais surtout pour Dom Juan. A cause de la longue tradition donjuanesque qui s'étend d'avant Molière jusqu'à nos jours, il est impossible de s'approcher d'une pièce au nom de Dom Juan sans tous les préjugés renforcés des siècles. De plus, le manque de représentations de la pièce à travers les siècles empêchait l'approfondissement de la mise en scène. Dom Juan continue à mourir à la fin du cinquième acte, mais il ne cesse pas d'obéir à sa tradition.

La deuxième moitié du vingtième siècle a témoigné du renouvellement dans les efforts de remettre Dom Juan sur la scène. Avant la reprise de Jovet en 1974 il y avait été très peu de représentations de cette pièce, mais depuis ce moment-là quelques-uns des metteurs en scène les plus célèbres ont essayé à leur tour de l'interpréter. Nous venons d'en examiner trois: deux metteurs en scène qui ont réussi à faire jouer la pièce, et le troisième, qui a inventé une mise en scène sans la faire présenter. Parmi tant d'autres interprétations de l'époque moderne, celles-ci représentent le mieux les tendances possibles que peut suivre la mise en scène de Dom Juan.

Louis Jovet fait des recherches sur le mystère de la condition humaine pendant qu'il explore l'homme éternel. C'est cet homme avec ses préoccupations métaphysiques qui éprouvera toujours le besoin de s'interroger sur des choses divines, de mettre à l'épreuve l'existence de Dieu. Patrice Chéreau cherche plutôt la société française de 1665 pendant qu'il explore l'homme éphémère. Une telle étude nous ferait comprendre

ce que Dom Juan peut nous dire au sujet d'un moment précis dans l'histoire. Jovet et Chéreau établissent donc les limites de l'interprétation de Dom Juan; on ne peut pas dépasser ces deux hommes en ce qui concerne la mise en scène de cette pièce. Quant à Jacques Arnavon, il n'essaie pas de passer ces bornes. N'ayant pas à chercher l'approbation du spectateur ni la réussite de l'interprétation, Arnavon peut rechercher sur un plan personnel les mobiles qui font agir quelques personnages. Il désire même moderniser la pièce pour la rendre, selon lui, plus acceptable aux gens de son époque.

Comment doit-on donc terminer le Dom Juan de Molière? C'est la question qui s'est posée tout au début de cette étude, une question à laquelle il est impossible de répondre aussi longtemps qu'il y a tant d'interprétations possibles de la pièce. Ce n'est pas à dire qu'André Villiers soit d'accord avec toutes les interprétations de Dom Juan qui ont suivi son livre novateur, mais c'est lui qui a souligné l'importance d'un fait dont il faut se rendre compte: "Il n'existe pas une manière de présenter une pièce, une conception possible de décors. . . ." ⁴³ Il n'y a donc qu'une chose de certain au sujet de Dom Juan: plus une oeuvre est profonde, plus elle se laissera interpréter de façons tout à fait différentes. On se demande si Francisque Sarcey remarquerait autant d'ennui devant la représentation de Dom Juan aujourd'hui qu'il a observé à sa propre époque.

WILLIAM HELLING

UNIVERSITY OF KANSAS

Notes

¹Francisque Sarcey, "Don Juan," dans Quarante ans de théâtre: la comédie classique, Tome II (Paris: Bibliothèque des Annales, 1900), 84.

²André Villiers, Le Dom Juan de Molière: un problème de mise en scène (Paris: Société Générale d'Éditions, 1947), 9.

³Maurice Descotes, "Don Juan," dans Les Grands rôles du théâtre de Molière (Paris: Presses Universitaires de France, 1960), 63.

⁴W. G. Moore, "Dom Juan Reconsidered," Modern Language Review, 52 (1957), 514.

⁵Jacques Guicharnaud, Molière: une aventure théâtrale (Paris: Gallimard, 1963), 294.

⁶Molière, Dom Juan ou le festin de pierre, éd. Robert Jouanny (Paris: Garnier Frères, 1962), 775.

⁷Louis Jovet, Molière et la comédie classique (Paris: Gallimard, 1965), 87.

⁸Louis Jovet, "Mise en scène de Dom Juan," dans Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity, éd. Roger Johnson, Jr., Editha Neumann et Guy T. Trail (Jackson: University Press of Mississippi, 1975), 580. Il s'agit d'une note dictée par Jovet en 1945 à Charlotte Delbo. Cette note était destinée à Christian Bérard qui allait faire les décors de Dom Juan.

⁹Ibid., 580.

¹⁰Gilles Sandier, Dom Juan (Paris: Editions de l'Avant-Scène, 1976), 70. Sandier fournit l'analyse de la mise en scène de Patrice Chéreau.

¹¹Ibid., 70.

¹²Ibid., 72

¹³Jacques Arnavon, Le Don Juan de Molière (Copenhague: Gyldendal, 1947), 429.

¹⁴Ibid., 398.

¹⁵Molière, Dom Juan, 775.

¹⁶Jouvet, "Mise en scène," 581.

¹⁷Sandier, Dom Juan, 72.

¹⁸Molière, Dom Juan, 775.

¹⁹Ibid., 776.

²⁰Francis Ambrière, "Dom Juan," dans La Galerie dramatique (Paris: Editions Corrêa, 1949), 246.

²¹Jacques Copeau, "Dom Juan," dans Molière, Registres II (Paris: Gallimard, 1976), 203.

²²Jouvet, Molière et la comédie classique, 111.

²³Molière, Dom Juan, 776.

²⁴Ibid., 776.

- ²⁵ Jouvot, "Mise en scène," 581.
- ²⁶ Ambrière, La Galerie dramatique, 247.
- ²⁷ Ibid., 247.
- ²⁸ Sandier, Dom Juan, 72.
- ²⁹ Ibid., 72.
- ³⁰ Ibid., 72.
- ³¹ Arnavon, Le Don Juan de Molière, 443.
- ³² Ibid., 434.
- ³³ Ibid., 433.
- ³⁴ Jouvot, Molière et la comédie classique,
87.
- ³⁵ Sandier, Dom Juan, 72.
- ³⁶ Arnavon, Le Don Juan de Molière, 91.
- ³⁷ Ambrière, La Galerie dramatique, 248.
- ³⁸ René Bray, Molière: homme de théâtre
(Paris: Mercure de France, 1954), 352.
- ³⁹ Sandier, Dom Juan, 72.
- ⁴⁰ Ibid., 72.
- ⁴¹ Ibid., 72.
- ⁴² Arnavon, Le Don Juan de Molière, 437.
- ⁴³ Villiers, Le Dom Juan de Molière, 91-92.

Ouvrages consultés

- Ambrière, Francis. "Dom Juan." Dans La Galerie dramatique. Paris: Editions Corrêa, 1949.
- Arnavon, Jacques. Le Don Juan de Molière. Copenhague: Gyldenal, 1947.
- Berkowitz, Janice. "An Actantial Approach to Molière: Text and Scene." Michigan Academician, 11 (1979), 415-22.
- Bray, René. Molière: homme de théâtre. Paris: Mercure de France, 1954.
- Brody, Jules. "Dom Juan and Le Misanthrope, or the Esthetics of Individualism in Molière." PMLA, 84 (1969), 559-76.
- Collinet, Jean-Pierre. Lectures de Molière. Paris: Librairie Armand Colin, 1974.
- Copeau, Jacques. "Dom Juan." Dans Molière. Registres II. Paris: Gallimard, 1976.
- Descotes, Maurice. "Dom Juan." Dans Les Grands Rôles du théâtre de Molière. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- Geray, Christine. Dom Juan. Profil d'une oeuvre, 49. Paris: Hatier, 1974.
- Girault, Alain, et al. "Dom Juan." Dans Ensemble théâtral de Gennevilliers .2. Cahiers de la production théâtrale, 7, 7-44.
- Guicharnaud, Jacques. Molière: une aventure

théâtrale. Paris: Gallimard, 1963.

Howarth, William D. Molière: A Playwright and His Audience. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Jouvet, Louis. Témoignages sur le théâtre. Paris: Flammarion, 1952.

----. Molière et la comédie classique. Paris: Gallimard, 1965.

----. "Mise en scène de Dom Juan." Dans Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity. Ed. Roger Johnson, Jr., et al. Jackson; University Press of Mississippi, 1975.

Lawrence, Francis. "Dom Juan and the Manifest God: Molière's anti-tragic hero." PLMA, 93 (1978), 86-94.

Lemarchand, Jacques. "Dom Juan au théâtre de Sartrouville." Le Figaro littéraire, 1188 (1969), 41.

Molière. Dom Juan ou le festin de pierre. Ed. Robert Jouanny. Paris: Garnier Frères, 1962.

Moore, W. G. Molière: A New Criticism. Oxford: Clarendon Press, 1949.

----. "Dom Juan Reconsidered." Modern Language Review, 52 (1957), 510-517.

Romero, Lawrence. Molière: Traditions in Criticism 1900-1970. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. 1974.

- Sandier, Gilles. "Don Juan, notre contemporain."
La Quinzaine littéraire, 66 (1969), 27-28.
- . Théâtre et combat. Paris: Editions Stock,
1970.
- . Dom Juan. Commentaires sur la mise en
scène de Patrice Chéreau. Paris: Editions
de l'Avant-Scène, 1976.
- Sarcey, Francisque. "Don Juan." Dans Quarante
ans de théâtre: la comédie classique. Tome
II. Paris: Bibliothèque des Annales, 1900.
- Scherer, Jacques. Sur le Dom Juan de Molière.
Paris: Sedes, 1967.
- Simon, Alfred. Molière par lui-même. Paris:
Editions du Seuil, 1957.
- Thoorens, Léon. Le Dossier Molière. Verviers:
Editions Gérard et Cie, 1964.
- Villiers, André. Le Dom Juan de Molière: un
problème de mise en scène. Paris: Société
Générale d'Editions, 1947.

EFFETS DU TEMPS

Peu à peu, graduellement, sans effort ni peine, le temps, la vie routinière, laissent leur empreinte sur les coeurs et l'esprit, à la manière d'un peigne qui glisse sans résistance dans une chevelure en désordre.

Chaque mouvement du peigne mettant en place mèche après mèche, pour donner finalement lieu à une coiffure nette, ordonnée, mais dépourvue de charme et d'attrait.

HEDY HABRA

Le Thème de la découverte de soi dans la
deuxième partie de Si le grain ne meurt
et L'Immoraliste

Au cours de sa carrière littéraire, Gide a toujours parlé de sa vie privée. Dans son Journal, comme dans son autobiographie partielle, Si le grain ne meurt, il nous a tellement bien renseignés qu'il nous a facilité la tâche pour départager le domaine de la vie de celui de la littérature.

Cependant, comme l'a fort bien souligné Germaine Brée dans son oeuvre, André Gide,

Perpétuellement plongé dans la lecture, entouré d'amis qui, presque tous, étaient des hommes de lettres, bien plus que la Normandie ou le Midi dont il se réclame, la littérature était son véritable milieu. Il menait une vie littéraire et il sentait que le danger qui le menaçait était de tomber dans la fabrication d'une littérature séparée de la vie, d'origine uniquement littéraire.¹

Sa vie tout entière lui paraît donc servir de garantie à son oeuvre. Elle en est la seule matière.

Si le grain ne meurt fut écrit lorsque Gide

approchait de la cinquantaine et fut publié en 1926. Ce livre semble éclairer, plus que la vie réelle de Gide, les oeuvres qui se rapportent à la période qu'il évoque: Les Cahiers d'André Walter, Les Nourritures terrestres et L'Immoraliste en particulier. Dès le moment de la publication de ses Mémoires, il était devenu difficile de distinguer la biographie de l'auteur de celle de Michel, le personnage principal de L'Immoraliste. "Ce fruit plein de cendre amère" qui est L'Immoraliste contient beaucoup d'éléments autobiographiques, car l'auteur y a mis "toute sa passion, toutes ses larmes et tout son soin."² Si le titre nietzschéen suggère la notion d'un homme révolté, le verset biblique mis en épigraphe: "Je te loue, ô mon Dieu, de ce que tu m'as fait créature si admirable", annonce le thème essentiel: la nature humaine, ou bien la nature de Michel, qui n'est, sous certains aspects, que celle de son auteur.

Fils d'un père athée et d'une mère calviniste, qui lui a inculqué les principes de sa religion, Michel, tout jeune encore, a vécu parmi les livres et ne semble avoir eu aucune aventure sentimentale ni avoir éprouvé aucun trouble sexuel. A vingt-quatre ans il se marie sans amour ni désir, pour accéder aux vœux de son père mourant. Les jeunes mariés partent pour un voyage, à la fois de noces et d'étude, en Afrique. Dès ce moment, leur existence ne sera qu'une série de voyages dont chaque étape apportera une expérience nouvelle. En Afrique, Michel contracte la tuberculose; il va se réfugier dans l'oasis algérienne de Biskra et, grâce à sa volonté de guérir et aux soins de sa femme Marceline, il se remet.

La référence autobiographique est évidente. Dans la deuxième partie de Si le grain ne meurt, qui s'ouvre sur le récit de sa vingtième année,

Gide évoque son voyage en Afrique en compagnie de Paul Laurens. Ayant pris froid avant de s'embarquer pour Tunis, il contracte lui aussi la tuberculose et il passe une partie de sa convalescence à Biskra. C'est là que le jeune André et Michel ont eu une première expérience bouleversante, peut-être banale et commune à tous ceux qui ont frôlé la mort; ils y découvrent le prix inestimable de la vie, la beauté de la nature et la joie des sens.

Même si Michel ne fait pas l'expérience de l'homosexualité, au contact des enfants qui viennent le voir chez lui ou qui l'accompagnent dans ses promenades à travers l'oasis, il se rend compte qu'il a mené jusque-là une existence artificielle, et commence à entrevoir un monde différent où l'homme serait libre de vivre selon sa propre nature. Il éprouve dans toute sa violence le sentiment tragique de la vie:

Je m'épouvantais de ce calme;
et brusquement m'envahit de
nouveau, comme pour protester,
s'affirmer, se désoler dans le
silence, le sentiment tragique
de ma vie, si violent,
douloureux presque, et si
impétueux que j'en aurais
crié, si j'avais pu crier
comme les bêtes. (57)

La période de convalescence est également évoquée par Gide dans Si le grain ne meurt comme symbole de libération et renaissance intérieure:

. . . je me sentais revivre; et
même il me semblait que pour la
première fois je vivais, sorti
de la vallée de l'ombre de la

mort, que je naissais à la vraie vie. Oui, j'entrais dans une existence nouvelle toute d'accueil et d'abandon.³

La description de cet état d'âme, qui dans les deux oeuvres coïncide avec l'éclosion de la personnalité, peu d'écrivains l'ont développée aussi bien que Gide, sauf Nietzsche. C'était Nietzsche en effet qui, avant Gide, avait peint le convalescent sortant de l'ombre, des remords et de la tristesse, pour pénétrer dans un monde ensoleillé où ses sens retrouveraient leur naïveté enfantine, pour jouir à nouveau des choses et des êtres.

Que trouvent-ils, Gide et Michel, en Algérie? Une terre chaude et voluptueuse où des êtres insoucians suivent sans l'ombre d'un scrupule l'appel de leurs instincts; une maladie qui faillit leur coûter la vie, suivie d'une convalescence qui les rend particulièrement sensibles à l'invite du pays et qui leur permet de refaire lentement et consciemment la découverte de l'existence. Dans son ouvrage, André Gide et la pensée allemande, Renée Lang affirme que:

Tout comme Nietzsche qui avait rapporté d'Italie la justification de la vie, Gide-- aussi bien que Michel-- entrevoit à la double faveur de la maladie et du climat, la stérilité d'une doctrine puritaine et d'une esthétique antivitale.⁴

Lang démontre, dans une étude de l'oeuvre de Gide et de son Journal en particulier, que l'auteur connaissait bien Goethe et Nietzsche.

"S'il est vrai que l'idéal du second Faust poussa Gide au départ, il est certain que celui de Zarathoustra lui servit par la suite à légitimer sa nouvelle morale: la vie pour la vie."⁵ Selon Lang, en effet,

. . . cette liberté que Gide réclame et propage s'identifie en tous points avec celle que Nietzsche avait plaidée: l'affranchissement des coutumes et des préjugés, des morales privatives et grégaires, des disciplines livresques et du mysticisme, etc., etc., elle consiste avant tout dans le droit, le devoir de chacun de vivre sa vie selon ses propres lois individuelles et précises.⁶

L'influence de Nietzsche est donc évidente dans la description gidienne de l'état d'âme du convalescent: elle suggère l'idée de cette morale qui permet à chacun de vivre selon sa propre loi. Le jeune huguenot se fait, en effet, un devoir d'être heureux; toutes les forces qu'il avait raidies jadis dans la continence, il les tend désormais vers l'harmonie et la joie, même si se laisser aller lui coûte un effort plus grand que de résister, tant la morale de privation lui est devenue naturelle.

Gide évidemment acceptait les encouragements parce qu'une seule chose lui tenait à coeur: se découvrir. De la même façon Michel, lourd de savoir livresque, pénétré de civilisation et de morale évangélique, sent s'éveiller en lui le désir d'une vie instinctive, de redécouvrir son être "authentique," celui que les Ecritures et ses

maîtres avaient tâché de supprimer. Désormais il appelle "bien" tout ce qui concourt à cette fin, "mal" tout ce qui s'y oppose. Mais ne pouvant renier sa formation intellectuelle, il prétend justifier sa nouvelle attitude par une philosophie basée sur "l'inculture" et l'exaltation de l'individu.⁷ C'est alors qu'il rencontre Ménalque, qui a su adapter sa vie aux exigences d'une doctrine qui consiste en une perpétuelle intensification du moi: "J'ai l'horreur du repos . . . je ne peux pas dire que j'aime le danger, mais j'aime la vie hasardeuse et veux qu'elle exige de moi à chaque instant, tout mon courage, mon bonheur et toute ma santé" (110).

Dans Si le grain ne meurt et L'Immoraliste, l'auteur fait donc le récit de cette transformation et les pages qui y décrivent l'ivresse de la convalescence montrent que, pour Gide comme pour Nietzsche, le chemin de la vie passe par la maladie et l'ébranlement physique entraînant la révision des valeurs morales pour aboutir enfin à l'affirmation de l'individu.

L'expérience de Michel est tout à fait la même que celle de Gide: "Mon seul effort, dit Michel, effort constant alors, était donc de systématiquement honnir ou supprimer tout ce que je croyais ne devoir qu'à mon instruction passée et à ma première morale" (63). L'état d'esprit de Michel qui, après avoir passé l'été à la Morinière, se retrouve à Paris (pour son cours d'histoire au Collège de France), où il reprend contact avec des amis et des collègues, est semblable à celui du jeune André de retour à Paris après son premier voyage en Afrique. Ils portent tous les deux en leur coeur ce "secret de ressuscité," ils trouvent que tous ces représentants de la culture abstraite ont perdu contact avec la vie: ". . . la plupart ne vivaient point,

se contentaient de paraître vivre, ils se tenaient aussi loin que possible de la troublante réalité" (102).

Au cours de son deuxième voyage en Afrique, Gide rencontre Oscar Wilde et on sait combien celui-ci l'encouragea à une existence nouvelle, en lui fournissant l'occasion finale de se découvrir. Wilde était dépourvu du sens du péché, il avait écarté l'idée d'un modèle ou d'une forte discipline et se passait aisément de justification. Gide, qui avait connu toute sa vie le besoin de légitimer ses actions, malgré l'excès de joie qu'il a ressenti à la découverte de son être, ne peut pas se passer de se prouver que le bonheur est un droit, que c'est un devoir pour chacun de l'atteindre. C'est ainsi qu'il s'exprime dans Si le grain ne meurt: "Il ne me suffisait pas de m'émanciper de la règle; je prétendais légitimer mon délire, donner raison à ma folie" (346).

A Paris, Michel rencontre Ménélaque, cet homme cultivé, intelligent, "aux moeurs décriées," qui vient de subir un procès à scandale. Ménélaque est, lui aussi, admirateur de la Grèce ancienne: il a parcouru jusqu'au bout ce chemin de retour vers le paganisme grec sur lequel Michel vient de s'engager. Il déteste lui aussi les gens à principes, mais son idéal n'est pas la dissipation. Les entretiens avec Ménélaque aident Michel à prendre conscience de ses sentiments profonds: ". . . les paroles de Ménélaque mettaient à nu brusquement ma pensée, une pensée que je couvrais de tant de voiles, que j'avais presque pu l'espérer étouffée" (123).

Pour le jeune André, Wilde joue le rôle du tentateur comme Ménélaque pour Michel, mais Ménélaque est aussi révélateur, parce que l'évolution de Michel avait été presque inconsciente ". . . de

tout ce qui grandissait en moi et que je vous dis aujourd'hui, que savais-je?" (93) Ménéalque exalte donc le penchant de Michel et devance sa pensée, mais ce qui est sagesse pour l'un, ne devient que trouble pour l'autre. C'est alors que la vie de Michel prend un tournant décisif; les mêmes principes qui ont porté Ménéalque au bonheur et au succès porteront Michel à la catastrophe. Le malheur fondra sur lui, il perdra ses terres et sa femme.

Au cours de la nuit de discussion entre Ménéalque et Michel, Marceline perd l'enfant qu'elle attendait. A la suite de cet événement, la maladie s'empare d'elle et, après une période de calme passée à la Morinière, les deux jeunes mariés partent pour la Suisse. Pendant ce séjour, Michel reconsidère la société dont il est issu, la Suisse étale à ses yeux un exemple de société parfaitement policée et Michel, tout comme Gide pendant son séjour en Suisse en 1895, sent croître en lui "le confus sentiment des richesses intactes, que couvraient, cachaient, étouffaient les cultures, les décences et les morales." (156) Encore une fois les données autobiographiques réapparaissent, très claires. Une nostalgie féroce des lieux où il avait connu l'ivresse première saisit Michel et il entraîne Marceline jusqu'à Biskra, mais ses amis ne sont plus là. S'étant séparé aussi des gens de son milieu, il est doublement étranger. Là, près de l'endroit où il avait cru découvrir le secret de la vie, il découvre la réalité terrible de la mort de sa femme.

Comme l'a fort bien souligné Enrico Umberto Bertalot dans son oeuvre André Gide et l'attente de Dieu, Michel s'est heurté à une réalité si tragique qu'elle pourrait rendre absurde tout autre geste que le suicide, mais il est encore

jeune et veut vivre; il sent bien que ni l'érotisme qui le séduit, ni l'éthique de Ménalque ne peuvent justifier son existence:⁸

Ce qui m'effraie c'est, je l'avoue, que je suis encore très jeune. Il me semble parfois que ma vraie vie n'a pas encore commencé. Arrachez-moi d'ici à présent, et donnez-moi des raisons d'être. Moi, je ne sais plus en trouver, je me suis délivré, c'est possible; mais qu'importe? Je souffre de cette liberté sans emploi. (178)

Pour tragique qu'elle paraisse, sa condition est commune à tous ceux qui, n'ayant aucune espérance de vie éternelle, décident tout de même qu'il vaut la peine de vivre. Michel réussira en effet à dépasser son état de désespoir, il quittera l'Algérie, et ses amis l'aideront à sortir de l'impasse. Malgré son "goût de cendre amère" le sens du récit n'est donc pas tout à fait pessimiste.

Dans les Mémoires, Gide présente au lecteur une conclusion qui ne diffère pas trop de celle du roman. De même que dans L'Immoraliste la mort de Marceline libère Michel, la mort de Mme Gide dans Si le grain ne meurt suscite au jeune André un sentiment de libération totale et correspond aussi au dénouement d'un drame qui rassemblait tous les espoirs et les appréhensions de Gide.

Comme dans la deuxième partie de Si le grain ne meurt, le thème de L'Immoraliste est le thème prométhéen, celui de l'éclosion de la personnalité, mais les perspectives y sont nécessairement

différentes. Du point de vue de la narration les deux oeuvres ont un aspect commun très important: le protagoniste raconte son histoire à la première personne. L'autobiographie évidemment est écrite à la première personne et le roman se présente sous forme d'une lettre, ce qui permet à l'auteur de justifier la longue confession de Michel.

Le récit de Michel n'est pas seulement le compte rendu rétrospectif d'une suite d'événements qu'il aurait vécus. La lettre écrite par l'ami permet à l'auteur de créer l'atmosphère de consternation qui enveloppe toute l'histoire. L'angoisse qui envahit Michel au début du roman ressemble beaucoup à l'angoisse et au désarroi du jeune Gide juste avant son départ pour l'Afrique. Le roman que Gide va écrire est celui d'une prise de conscience, d'une élucidation qui, si elle doit atteindre une absolue sincérité, ne peut se faire que dans la solitude. Mais Michel a besoin d'engager d'autres consciences dans son drame. Les amis qu'il appelle, ne sont-ils pas tous les lecteurs, ne sont-ils pas les mêmes lecteurs que Gide veut engager par ses Mémoires? "Je ne veux d'autre secour que celui-là: vous parler. Car je suis à tel point de ma vie que je ne peux plus dépasser . . . j'ai besoin de parler, vous dis-je, . . ." dit Michel au début de L'Immoraliste (15). Le récit peint donc un moment d'indécision, d'incohérence; Michel est arrivé à une impasse, c'est l'état d'âme du protagoniste qui est le sujet et la cause du récit.

Le récit de Michel résume environ trois années de sa vie, une période assez courte mais qui porte en elle des "grains" décisifs. Le récit va de son mariage jusqu'à la mort de sa femme, trois mois avant le mois de juillet où se situe la rencontre avec les amis. Il y a donc une période qui prépare la confession du protagoniste, il est

détaché de son passé. La mémoire semble avoir amplifié cet engrenage secret qu'il croit discerner dans la trame des événements qu'il raconte. Le récit, en effet, montre qu'à chaque moment de ces trois années, des forces secrètes orientaient sa vie, chaque événement semble préparer un événement futur.

Cette mémoire, qui joue un rôle très important dans le récit, joue le même rôle dans les Mémoires. Le but des Mémoires, comme celui du récit, n'est-il pas de discerner, d'une manière rétrospective, ce qui sera l'avenir, de mettre en évidence le développement de la personnalité de son auteur à travers les événements les plus significatifs de sa vie?

Michel, comme le jeune André, est un être engagé dans la vie: il évolue dans le temps, il ne se fixe pas. A travers le récit de sa propre vie et le récit de l'expérience de Michel, l'auteur, en tant que personnage principal de ses Mémoires, engage le lecteur par le problème éthique qu'il soulève: l'individu est-il libre de réaliser n'importe laquelle des possibilités latentes en lui?

Il est évident que le rapport entre Michel et sa vie nous ramène au problème de Gide, mais Michel est un être autonome contrôlé par son auteur, même si ce dernier emprunte généreusement à sa vie pour créer celle de son héros. L'Immoraliste, nous dit Gide, est le dernier de ses livres où il verse directement des "grands pans" de sa vie. C'est le premier aussi où ces éléments sont utilisés comme matériel littéraire avec maîtrise.⁹ On n'y retrouve non seulement les voyages en Afrique, la maladie, la convalescence et la renaissance physique et intellectuelle, mais

aussi d'autres reflets de la vie de Gide qui ne sont pas mentionnés dans les Mémoires: son mariage, son voyage de noces, ses activités de propriétaire normand. Cependant, l'ordre que l'auteur établit entre ces données éloigne le roman de l'autobiographie. Michel n'a jamais connu l'ardeur religieuse du jeune André, ni son amour pour Emmanuèle et s'écarte encore davantage de son auteur à cause de l'état satisfait où il vivait avant son aventure. Les données autobiographiques ne sont importantes dans le roman que par rapport à l'aventure de Michel, dont la valeur est de dégager la physionomie d'un être qui, bien qu'il ait des aspects en commun avec son auteur, est avant tout un personnage de roman autonome et original.

De même que Prométhée qui nourrit son aigle de sa propre chair,¹⁰ Gide a nourri Michel de sa tension spirituelle, de ses conflits de conscience et, tout comme Prométhée qui ne songe plus qu'à son aigle, Gide s'est abandonné à et dans son personnage: ". . . dès que m'habite un personnage . . . je me dois à lui et ne suis plus d'aucun parti. Je suis avec lui. Je suis lui. Je me laisse entraîner par lui là où je n'aurais pas été de moi-même" dit-il dans son Journal de 1930.¹¹

A travers le personnage de Michel, Gide avait donc, peut-être, voulu se pousser plus loin, en suggérant au lecteur toutes les possibilités, tous les aspects de l'âme humaine et surtout de l'individualisme. Le roman, mieux que l'autobiographie, semble lui avoir permis de dévoiler son être. C'était bien lui qui avait dit, à la fin de la première partie de Si le grain ne meurt: "Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères. Si grand que soit le souci de la vérité, tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-

être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman. . . ." (281)

MARIA MANN

C.U.N.Y. GRADUATE CENTER

Notes

¹G. Brée, André Gide (Paris: Les belles lettres, 1953) 12.

²A. Gide, L'Immoraliste (Paris: Mercure de France, 1902) 9.

³A. Gide, Si le grain ne meurt (Paris: Gallimard, 1928) 314.

⁴R. Lang, André Gide et la pensée allemande (Paris: Egloff, 1949) 91.

⁵Lang 84.

⁶Lang 116.

⁷Voir en particulier les chapitres VI et VII de L'Immoraliste.

⁸E. U. Bertalot, André Gide et l'attente de Dieu (Paris: Minard, Bibliothèque des lettres modernes, 1967) 83.

⁹Brée 164.

¹⁰A. Gide, Le Prométhée mal enchaîné, dans Romans, récits et soties. Oeuvres lyriques (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959) 335-337.

¹¹A. Gide, Journal 1889-1939 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948) 984-85.

Une Comparaison de structures:
"Une Mort héroïque" de Baudelaire et
"Après le Déluge" de Rimbaud

"Trouver du nouveau"¹ a été le désir ardent du poète-voyageur des Fleurs du Mal, et il est bien évident que Baudelaire ne se contraignait pas aux seules expériences des sens. La modernité de sa poésie, dont on parle toujours, est le résultat de l'application de cette recherche du nouveau dans le domaine des structures poétiques: aucune oeuvre de Baudelaire ne démontre cette ambition aussi bien que ses Petits poèmes en prose.

Rimbaud, en tant que successeur de Baudelaire, en quelque sorte le dépasse en ce qui concerne la modernité de ses structures poétiques. Il n'est pas donc surprenant que lui aussi développe une poésie en prose, une nouvelle expérience dans la forme et le rythme poétiques. Dans son oeuvre, Illuminations, il réalise peut-être mieux que Baudelaire lui-même le rêve

d'une prose poétique, musicale
sans rythme et sans rime,
assez souple et assez heurtée
pour s'adapter aux mouvements
lyriques de l'âme, aux
ondulations de la rêverie,
aux soubresauts de la
conscience . . .²

Quelles sont donc les structures précises employées par les deux poètes dans leurs oeuvres? Impossible de les énumérer toutes, car la magnitude du génie de ces deux grands poètes

gènère une diversité incroyable de formes, de rythmes, et de thèmes poétiques. Pourtant, on peut très bien analyser le rôle et la manipulation des structures diverses dans leurs oeuvres en faisant la comparaison entre un poème 'représentatif' de chaque recueil.

"Après le Déluge" de Rimbaud, et "Une Mort héroïque" de Baudelaire représentent deux poèmes en prose dont les thématiques se ressemblent, mais dont les structures diffèrent nettement. Thématiquement, les deux poèmes expriment le désir de la part du poète-artiste pour du nouveau, la recherche du différent, et le dédain de l'ordinaire. Dans les deux poèmes, cet appel va jusqu'à la recherche du désastre; chez Rimbaud, le narrateur réclame un nouveau Déluge, et chez Baudelaire, le prince-poète ordonne la destruction de son ami, et en même temps, de son propre bonheur.

La présentation structurelle d'"Une Mort héroïque" n'a guère rien de la forme poétique traditionnelle; elle représente plutôt celle d'un conte. Ce poème, comme d'autres du recueil d'ailleurs, est plutôt long, et le tout est divisé en paragraphes en prose d'apparence tout à fait traditionnelle. En plus, on y retrouve tous les éléments organisationnels du conte: exposition, intrigue, point culminant, dénouement, etc.; l'histoire de la mort de Fancioulle y est présentée dans son entier.

Mais un élément surtout rappelle le conte moral: l'alternance dans le texte de récit, d'une part, et de commentaire, ou d'explication, de l'autre part. Cette alternance récit/explication renforce le caractère allégorique ou symbolique du poème. En parlant de Fancioulle, personnage principal du récit, Baudelaire transforme le

bouffon en "une parfaite idéalisation;" il lui fait porter une "auréole invisible . . . où se mêlaient . . . les rayons de l'Art et la gloire du Martyre."³ Fanciouille perd, en effet, son caractère personnel et devient symbole, acteur principal d'un de "ces drames féeriques dont l'objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie."⁴ Ainsi Baudelaire réussit-il, tout en conservant une structure pour la plupart traditionnelle, à indiquer l'existence d'un sens allégorique caché sous le récit. Mais ce procédé est toujours caractéristique du conte allégorique, genre de prose, plutôt que de la poésie lyrique.

Cependant, bien que la structure générale du texte ne soit pas vraiment quelque chose de nouveau, à l'intérieur des paragraphes clés, on décèle des structures au niveau de la phrase qui produisent un effet de rythme ou de ton remarquable. Le paragraphe où le bruit court que le prince donnera un grand spectacle où les condamnés prendront partie ne se compose que d'une seule phrase. Cependant, celle-ci est divisée en quatre propositions séparées. Cette division du paragraphe en phrases inachevées ou interrompues imite le caractère même des bribes de conversation, des bruits qui circulent.

Encore un paragraphe clé traite du moment où Fanciouille est "réveillé dans son rêve."⁵ Ici, comme dans l'autre paragraphe cité, le paragraphe n'est en vérité qu'une seule phrase, mais c'est une phrase divisée en actions distinctes, séparées par des virgules. Cette structuration grammaticale de la phrase donne l'impression d'un instant prolongé mais rempli d'action. L'aspect poétique de l'oeuvre ressort dans ces deux paragraphes, où le changement de structure au niveau de la ponctuation nécessite aussi un changement de rythme. Avant même que l'oreille

distingue les sons et les sens de ces phrases, elle est frappée par ce changement de rythme. L'attention du lecteur est ainsi attirée à ces moments clés du récit.

Cependant, malgré tout l'art de Baudelaire, en ce qui concerne sa structure, ce poème en prose en particulier ne mérite pas vraiment son appellation. La forme et la structure sont pour la plupart celles d'un conte moral, ou d'un conte fantastique. Il faut toujours admirer Baudelaire pour son style fluide, son vocabulaire riche et sensuel, son rythme intérieur et ses thèmes étonnants; mais le poète qui a su mieux que Baudelaire manipuler des structures poétiques dans ses poèmes en prose est indubitablement Rimbaud.

Quoique ces poèmes développent le même thème de base--la recherche du nouveau--on aperçoit tout de suite des différences énormes entre la forme d'"Après le Déluge," poème en prose de Rimbaud, et celle d'"Une Mort héroïque" de Baudelaire. D'abord, "Après le Déluge" est beaucoup plus court, et beaucoup plus compacte que le poème-contes de Baudelaire. Les paragraphes dans ce poème, au contraire de la structure traditionnelle qu'on a remarquée chez Baudelaire, se composent en général d'une seule phrase, ou parfois, de phrases inachevées ("Oh! les pierres précieuses qui se cachaient--les fleurs qui regardaient déjà.")⁶ Bref, au premier abord, le poème semble avoir plus de forme poétique (division en vers) que n'avait l'oeuvre de Baudelaire.

D'ailleurs, au niveau de la structure générale, dans "Après le Déluge," on ne distingue pas d'intrigue proprement dit; c'est-à-dire, on est plongé dans le monde intérieur du poème sans exposition et sans explication. Ceci est

nettement au contraire du procédé de Baudelaire dans "Une Mort héroïque," où l'histoire de Fancioulle est complète dans son organisation. Chez Rimbaud, cette introduction brusque, en combinaison avec les structures parallèles des vers/phrases devenus paragraphes (marqués par l'usage uniforme du passé simple, et une organisation grammaticale relativement simple: "Le sang et le lait coulèrent," "Les castors bâtirent. Les 'mazagrans' fumèrent dans les estaminets."⁷) produisent un effet d'actions diverses mais simultanées. Après le Déluge, le monde se reconstruit partout, et chaque développement renaissant du récit est accompagné d'un nouveau développement structurel, c'est-à-dire, d'un nouveau paragraphe.

Pourtant, ce poème n'est point statique, comme suggérerait une structure tout à fait parallèle; le poète interrompt cette reprise de la vie ordinaire après un désastre trois fois par des structures différentes. La première interruption a lieu presque avant que le parallélisme des autres phrases ne se fasse sentir. Déjà cette deuxième phrase, "Oh! les pierres précieuses qui se cachaient,--les fleurs qui regardaient déjà,"⁸ ternit la belle image de la vie renaissante établie dès la première phrase. Sa structure différente, le fait que la phrase est plutôt une interjection inachevée, et à l'imparfait au lieu d'au passé simple, introduit dans le poème un nouveau ton de regret, et un reniement des règles traditionnelles de vie aussi bien que de littérature.

Ce reniement, renforcé déjà par la forme du poème dès son début, devient son élément clé quand, plus tard, le poète réclame encore un déluge pour détruire le calme revenu au monde. La magnitude de cet appel exige donc une deuxième

rupture dans le train des structures parallèles statiques qui le précèdent, et ainsi le poète change-t-il encore de ton, de temps narratif, et de structure. L'appel, "Sourds, étang; --Ecume, roule sur le pont et par-dessus les bois . . ." ⁹ en effet rejette les formes précédentes; le poète saute les temps jusqu'à l'impératif, détruit la structure traditionnelle de la phrase narrative en prose en reliant les propositions diverses par des tirets, et déchire le ton et l'allure plutôt prosaïque de ce qui précède par un changement de mode et de rythme frappant pour son énergie.

Le dernier paragraphe du poème reprend un peu le calme du début; la phrase qui le constitue est d'ordre plutôt traditionnel. Pourtant, le ton en est nettement modifié. La répétition de l'interjection, "Oh! les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes!" ¹⁰ et l'exclamation, "c'est un ennui!" ¹¹ révèlent les sentiments d'ennui et de lassitude qui dominent l'esprit du poète. Le changement du temps au présent éternel, encore une rupture avec ce qui précède, renforce ces sentiments désespérés de la part du poète.

En somme, "Après le Déluge" est un chef-d'oeuvre de la part de Rimbaud en ce qui concerne l'usage et la manipulation de la forme poétique. Par ces moyens structurels divers, Rimbaud a su créer un effet chez le lecteur qui renforce le thème général. Ainsi, tout dans ce poème en prose se complimente, grâce à un art et une idée superbes. Baudelaire, quoique doué en général d'un art poétique extraordinaire, pourtant n'a pas pu réussir aussi bien que Rimbaud dans ce nouveau genre poétique. Ce n'est pas à dire que des aspects poétiques manquent à son oeuvre: la musique, le rythme, le vocabulaire, tous contribuent à cet effet, mais pour la plupart,

Baudelaire n'a pas su profiter de toutes les libertés offertes par la forme ouverte de la poésie en prose. Baudelaire y reste trop restreint pour ce nouveau genre hybride, et comme dans le cas d'"Une Mort héroïque," ses structures sont plutôt celles d'un conte traditionnel que de vraies explorations dans un nouveau genre.

HILDA DOERRY

UNIVERSITY OF KANSAS

Notes

¹Charles Baudelaire, "Le Voyage," Les Fleurs du Mal (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), 155.

²Charles Baudelaire, Dédicace des Petits poèmes en prose (Paris: Editions Gallimard, 1973), 22.

³Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque," Petits poèmes en prose (voir note 2), 91-92.

⁴Ibid., 91.

⁵Ibid., 93.

⁶Arthur Rimbaud, "Après le Déluge," Illuminations, dans l'anthologie Pages choisies (Paris: Librairie Larousse, 1973), 47.

⁷Ibid., 47.

⁸Ibid., 47.

⁹Ibid., 48.

¹⁰Ibid., 48.

¹¹Ibid., 48.

CHIMERES

A Journal of French and Italian Literature
The University of Kansas

C A L L F O R P A P E R S

Chimères is a literary journal published twice yearly by the graduate students of the Department of French and Italian, The University of Kansas.

Now in its nineteenth year of publication, Chimères provides a forum for scholarly and creative expression for graduate students in the fields of French and Italian literature.

We shall consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Manuscripts may be submitted in French, Italian, or English. For further specifications, please consult the inside front cover of this issue.

Please direct all manuscripts to the following address:

Editor
Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, KS 66045
U.S.A.

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

CHIMERES: A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS

A Journal of French and Italian Literature
THE UNIVERSITY OF KANSAS

chimères

Subscriptions for the Automne 1986/Printemps 1987 issues of Chimères are now available at the following rates:

Individuals.....\$4.00

Institutions & Libraries.....\$10.00

In addition, if you would like to make a special donation to our cause, we will be more than happy to welcome you to the growing ranks of our amis bienfaiteurs (donations of \$5.00-\$9.99), or our amis fondateurs (donations of \$10.00 or more).

The editors of Chimères are also willing to consider exchanges with any journal in a related field.

Please address all correspondence or subscription requests to:

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

Thank you.



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 1985-86, en particulier Mesdames et Messieurs:

C

AMIS FONDATEURS

h

Karen et John T. Booker
Barbara M. Craig
Mattie Crumrine
Nancy et David A. Dinneen
Pamela et Peter Gabrovsky
Mary et J. Theodore Johnson, Jr.
Bettina Knapp
Norris J. Lacy
Roseann et Hans Runte
Kenneth S. White

i

m

e

r

e

s

AMIS BIENFAITEURS

Jean-Pierre Boon
Henri Freyburger

