

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

CHIMERE S



VOLUME XXI NO.2 FALL 1994

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE

O F K A N S A S

"C'est souvent, [...], au moment où les jeunes gens désespèrent le plus de leur avenir, que leur fortune commence."

Honoré de Balzac, *Illusions perdues*

Editor-in-chief: Alain-Philippe Durand

Production Editor: John C. Sopinski

Assistant Editors:

Shane Agin
Pegeen Barr
Stuart Canning
Sophie Renoult
Murielle Rubègue
Deborah Shair
Zrinka Stahuljak

Faculty Advisors:

Caroline A. Jewers
Allan H. Pasco

Advisory Board:

Robert Anderson
John T. Booker
David A. Dinneen
Diane Fourny
Caroline A. Jewers

Ted Johnson
Van Kelly
Susan Kovacs
Jan Kozma
Allan H. Pasco

Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of the University of Kansas as well as the department of French and Italian.



Contents

Letter from the editor

Alain-Philippe Durand.....I

Carte blanche

Ronald W. Tobin.....III

L'espace dans *Madame Bovary*

Paula Roberts.....1

La mort de *Corinne*: une conversion

Sylvie Grignard.....13

Derrière *Les paravents*: La vérité selon Jean Genet

Carine Bourget.....25

Le jeu des pouvoirs ou pourquoi *Hérodias*

Magalie D. Hanquier.....33

Book Review

Understanding Eugène Ionesco by Nancy Lane

Scott Manning.....47

Call for papers.....49

F rom the desk of the editor

—Alain-Philippe Durand—

The other night while organizing my office, I came upon the complete collection of *Chimères*. I then began a very interesting journey back in time, into the archives of our journal. I smiled at the first 1967-68 covers charmingly illustrated by hand. I wondered which kind of musical instrument (or was it one?) that hairy man was holding on the Winter 1969 issue. Finally, I approved “the transition from typing to word processing” praised in the Spring 1986 issue by then editor-in-chief Hope Christiansen.¹

What struck me the most, however, was to notice that for so many years, generation after generation, the message of *Chimères* had remained the same: to publish a literary journal of quality, “written by graduate students of French and intended for graduate students of French (8) as Lloyd Free, the first editor of the journal wrote.² In fact, in his introduction “An Editor’s Astrobale,” Free underlined major points of graduate publishing which are still relevant today. He insisted on the permanent “need for dedication and foresight” and the “exhausting and at times discouraging” (9) efforts the enterprise of editing a journal requires. In addition, Free mentioned what he saw as four major obstacles: “apathy, time, money, and inexperience” (9). Which graduate journal could claim exemption from these obstacles today? What is most encouraging, however, is that through the years the students editing *Chimères* have always overcome those inherent problems thanks to their enthusiasm, motivation and, most importantly, their team spirit.

Thanks to many people, the present issue reflects this philosophy. An admirable group of editors and authors worked hard in order to complete this edition on time. Professor Ronald W. Tobin, who witnessed the birth of the journal, accepted generously to write our *Carte Blanche*. Our advisors, Professors Caroline Jewers and Allan H. Pasco and the rest of the faculty in the department of French and Italian of the University of Kansas have always been supportive. Finally, other organizations such as the *Modern Language Association* have contributed in various ways to the popularity of *Chimères*. On behalf of the entire staff, I thank them warmly.

I sincerely hope the future generations of editors will accept the challenge and keep building on this rich foundation. As the original initiator of our review, Professor Kenneth S. White stated enigmatically, and yet prophetically: “nos *Chimères* continuent. Son titre dit bien pourquoi.”³

Notes

¹Editor-in-chief from 1985 to 1988.

²Cf. "An Editor's Astrolabe," *Chimères*, Winter 1969: 7-12. Lloyd Free was editor of the journal from 1967 to 1970.

³Cf. *Chimères*, Fall 76/Spring 77:5.

C**arte blanche**

Ronald W. Tobin

Teaching and Research

I am happy to be able to respond to the invitation from Alain-Philippe Durand to address an issue of moment for graduate students in French at the University of Kansas. Since *Chimères* was founded while I was chair for French and Italian at KU, I have always taken an avuncular interest in its progress. I am indeed impressed to note that *Chimères* has managed to swim against the tide in difficult financial times by finding a source of funding.

These are, to be sure, difficult times and they require a different preparation and more commitment from graduate students. To pursue a career in higher education in the twenty-first century, students will have to be trained in technology for research and for teaching, for there is little point to using yesterday's tools to educate tomorrow's citizenry. While we immediately think of word-processing, data banks, and e-mail for research purposes, we should also remember that instructing the "electronic generation" of the 1990's is often more effective if one uses multi-media delivery systems. In fact, such a crossover between research and teaching instruments should be a given at a research university like KU because the faculty--and the future faculty--have the enormous advantage over professionals at other kinds of educational institutions of teaching what they research. They are not only prurveyors of knowledge but producers of it--and this production informs instruction and gives cutting edge knowledge to students, thereby making teaching exciting for the instructor and exemplary for the student.

And then there is the other indispensable element of graduate education, indeed of all education in these times: a rededication to ideas. The American public is aware, at some level of its collective consciousness, of the need for professors to be more than data processing machines. What they require of us is the acknowledgement that traditional, value-oriented education has a major role to play in the preparation of their children. While hoping that its offspring will be competently trained in an academic discipline (that will lead to a job!), society expects us to assure students' intellectual and moral formation as a response to its recurrent nightmare, namely, that America is neglecting its young. Our society also dreams of a return to a sense of community, as a corrective to the fragmentation, clanning, and rampant egocentrism of the day in other words, the public has put on us the whole onus of the African proverb: "It takes a whole village

to raise one child." That is the reason why everyone, from parents to legislators, is making so much of "accountability." Since the stakes appear to be very high, the citizens want us to act responsibly toward our important tasks.

What has this to do with graduate education in French? Everything, I suspect. Now that the age of "les grands maîtres de la critique" is largely past and the profession is going through a period of soul-searching, it is time for those of us who teach literature to point out that we hold answers to the public's concerns. From Aristotle on, the of education has always been to form moral beings--alas, we have forgotten that to a disappointing degree. If we are to return to that healthy, traditional view of education, then the teaching of literature must be central, for basic questions about society and the individual are the stuff of which literature--and classroom discussion--is made. And, of course, the national literature which deals most intensely with such issues is (as we all know...) the product of a centuries-old confluence (collision, really) of Latin passion and Germanic rigor.

As Editor of the *French Review* I do not wish to be seen as calling for a return to a belletristic approach to literature that prefers impressionism to formal analysis. Nor do I recommend that we set aside the exegetical lessons learned from structuralism and post-structuralism. But if form does follow function, then the skillful dissection of a text can be not only a fruitful exercise in critical thinking but the prologue to debates on the assumptions and perceptions such analyses reveal. A contemporary graduate education in teaching and research would, therefore, call for a new attention to the *content* of great works, a careful extension of the canon so that we may be enlightened by other voices, an apprenticeship in the use of educational technology, and a heightened sensitivity to student learning so that exploring vital concerns can be done effectively, as a form of interaction and dialogue. Let the professors show the way and the (graduate) students will follow.

Ronald W. Tobin

Associate Vice Chancellor for Academic Programs
University of California, Santa Barbara

L'espace dans *Madame Bovary*

Paula Roberts

La valeur du travail de Flaubert est telle que cet auteur demeure un des plus étudiés du monde; innovatrice et pure, son expression est lourde de signification. A. Cook commente que chaque détail a une fonction double: comme un détail en soi mais également comme un reflet de l'action.¹ La description, les arrière-plans, les objets: tout élément est doublement significatif.

Dans *Madame Bovary*, l'espace joue un rôle intégral dans le déroulement du récit; il reflète et explique les personnages. En dépit du fait que le roman entier se déroule dans la Normandie, il existe diverses divisions spatiales qui revêtent une valeur symbolique. Qui plus est, les déplacements des personnages et les changements et métamorphoses spatiaux appuient et amplifient certains thèmes intégraux.

La campagne rouennaise, "contrée bâtarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère,"² est plate et tranquille, sans contours abrupts; c'est l'antithèse du caractère capricieux et sybarite d'Emma. Elle s'ennuie dans cet espace, fixant constamment l'horizon et cherchant dans l'au-delà les voluptés du rêve:

Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions.
(379)

Comme l'observe Poulet:

La pensée d'Emma est d'abord toute périphérique. Elle se promène à l'horizon, vagabonde de droite et de gauche, erre dans les lointains qui sont à la fois ceux du paysage extérieur où se perd le regard, et ceux du paysage interne où s'égare

rêverie.³

Emma croit que son espace à elle est une erreur du hasard; la vie qu'elle devrait mener est ailleurs. Cette illusion informe son goût pour Paris et pour des pays exotiques:

Comment était ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade. (377)

Charles, par contre, est tout satisfait de l'ici et du présent: "il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon..." (356) L'opposition fondamentale entre les deux personnages et leurs attitudes envers la vie est soulignée par la conception que chacun fait de son environnement.

La vie à Tostes n'est qu'une ébauche de la vie future à Yonville. Pendant cette étape initiale, l'espace est limité aux endroits fréquentés par Charles et Emma; il n'y a que les personnalités de ceux-ci qui sont développées. C'est l'époque de la vie à deux et de la fidélité. L'isolement des personnages dans l'espace permet au lecteur de mieux les saisir et permet à Emma d'apprendre le décalage entre ses rêves et la réalité.

Les autres personnages entrent en jeu lors du déménagement à Yonville. En quittant Tostes, on abandonne la vie conjugale: le dernier geste d'Emma avant leur départ est de jeter au feu son bouquet de mariage. L'introduction des autres personnages dans le nouvel espace d'Yonville signifie la dissolution du couple et le commencement d'une existence différente, à savoir l'engloutissement d'Emma.

A Yonville, chaque maison incarne le personnage qui y demeure. Chez Homais, c'est une atmosphère de confort coutumier. Chaque objet a une place et une fonction; Homais administre son domaine comme il dominerait la société. La toile cirée sur la table, les grilles de fer sur les fenêtres, tout témoigne du bon sens bourgeois, de la fatuité et de l'esprit canonique du pharmacien.

Le capharnaüm de Homais est le lieu inviolable de la Science: "Personne au monde n'y mettait les pieds; et il le respectait si fort, qu'il le balayait lui-même." (551) Cet endroit privé représente l'égoïsme fondamental du caractère bourgeois. La pharmacie, par contre, reflète son influence, son orgueil et son indis-création:

Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'or*, la pharmacie de M. Homais!... l'enseigne, qui tient toute la largeur de la boutique, porte en lettres d'or: *Homais, pharmacien*. Puis, au fond de la boutique, derrière les grandes balances scellées sur le comptoir, le mot *laboratoire* se déroule, au-dessus d'une porte vitrée, qui, à moitié de sa hauteur, répète encore une fois *Homais*, en lettres d'or....(390-1)

Les enseignes brillantes créent un mythe qui dépasse l'homme, ainsi que son pouvoir éclipse sa bêtise. Les deux côtés de la personnalité du pharmacien sont donc bien représentés dans la démarcation spatiale entre la pharmacie et le capharnaüm.

Guillaumin, le notaire, vit dans une opulence redondante et fière. Il se permet

le luxe d'un poêle en porcelaine, pareil à celui de la Vaubyessard. Sa collection de meubles et de bibelots est moins une attestation de son goût personnel que d'un train de vie plutôt élevé. Dans le jardin, il y a une statue de Cupide, et dans la salle à manger:

il y avait la *Esmérelde* de Steuben, avec la *Putiphar* de Schopin. La table servie, deux rechauds d'argent, le bouton des portes en cristal, le parquet et les meubles, tout reluisait d'une propreté méticuleuse, anglaise.... (600)

Le décor de cette maison exprime la convoitise du propriétaire; le notaire aimerait acheter Emma comme il achèterait ce mobilier.

Bournisien, nul et négligé, ressemble à son église. Celle-ci:

a été rebâtie à neuf dans les dernières années du règne de Charles X. La voûte en bois commence à se pourrir par le haut, et, de place en place, a des enfonçures noires dans sa couleur bleue. (390)

La représentation négative de l'église et du curé est un commentaire oblique sur la condition de la religion au dix-neuvième siècle.

Le nom de la demeure de Rodolphe, "La Huchette" ("boîte pour pétrir la pain") va de pair avec son nom de famille (Boulangier). L'atmosphère ici revêt une aisance nonchalante: les pièces sont ornées d'objets pompeux qui fascinent puis déçoivent Emma. Elle rage:

Mais, lorsqu'on est si pauvre, on ne met pas d'argent à la crosse de son fusil! On n'achète pas une pendule avec des incrustations d'écaïlle! continuait-elle en montrant l'horloge de Boule; ni des sifflets de vermeil pour ses fouets -elle les touchait!- ni des breloques pour sa montre! (610)

Pareil à ces objets, Rodolphe lui aussi est doré: sa médiocrité est dissimulée sous un panache superficiel. Quand il écrit la lettre fatale à Emma, il est assis au-dessous d'une tête de cerf, c'est-à-dire sous le signe de la bêtise. Comme Rodolphe, la maison est pleine d'éclat mais sans authenticité.

La maison de Charles et Emma n'est pas moins symbolique; il y a un motif récurrent de l'étroitesse. Aux approches d'Yonville, "les cours se font plus étroites, les habitations se rapprochent, les haies disparaissent." (389) Le village entier a un air étriqué, mais la maison du docteur en est le microcosme. Le plafond est trop bas et Emma se lamente "du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite." (424) Dans une même phrase, Emma combine l'espace et le sentiment: sa maison l'étouffe physiquement et émotionnellement; elle doit souvent aller à la fenêtre pour respirer et apaiser le tourbillon de ses pensées.

Cette fenêtre représente simultanément l'ouverture et la clôture, la fuite et la barrière. Emma s'y accoude régulièrement: "Elle s'y mettait souvent: la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade." (441) Encore une fois, l'espace renferme la dichotomie entre le rêve (théâtre, promenade) et la réalité (fenêtre).

C'est par la fenêtre qu'Emma regarde le départ de Charles chaque matin, quand elle a toujours de grandes attentes pour le mariage:

Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums, vêtue de son peignoir...et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque bribe de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui.... (355)

Plus tard, elle guette l'ombre de Léon qui passe par la fenêtre de leur maison chaque soir, et elle est à la fenêtre lorsqu'elle aperçoit Rodolphe pour la première fois.

Néanmoins, la fenêtre représente la frustration aussi bien que la rêverie. Elle encadre le départ de Léon qui quitte Yonville pour Paris. Après avoir reçu la nouvelle que Rodolphe la quitte, Emma voit son tilbury bleu passer par la place, sous la fenêtre.

Pour Emma, la fenêtre est un moyen de se distancer de la réalité: Emma est à l'intérieur et elle promène ses yeux sur les scènes extérieures du village comme si elle n'y appartient pas. Elle se détache du spectacle qui joue sous ses yeux et se laisse emporter par son imagination:

[B]rûlée plus forte par cette flamme intime que l'adultère avait, haletante, émue, tout en désir, elle ouvrait sa fenêtre, aspirait l'air froid, éparpillait au vent sa chevelure trop lourde, et, regardant les étoiles, souhaitait des amours de prince. (588-9)

Donc, la fenêtre est à la fois une ouverture vers le rêve et un cadre pour les frustrations d'Emma.

Si le présent temporel n'est pas acceptable pour Emma, l'ici de l'espace ne l'est guère plus. Ce sont les espaces du rêve ou du passé qui préoccupent l'héroïne. Elle rappelle son couvent avec nostalgie parce que cet endroit, pareil à une prison, avait bloqué la réalité de la vie extérieure. Pendant ces années d'isolement, Emma avait appris à juger l'existence par les livres qu'elle lisait clandestinement, donc:

Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clarsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, -étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages. (358)

La dernière phrase capte en microcosme la dichotomie entre espace de rêve et espace réel dans la pensée d'Emma. L'ennui commence dès qu'elle quitte le couvent:

Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite la campagne en dégoût et regretta son couvent. Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir. (361)

Emma ne cesse jamais de regretter les rêves naïfs de sa jeunesse. Après avoir goûté de la vie conjugale et de deux liaisons adultères, Emma préfère toujours

l'espace protégé et irréaliste du couvent. Après une rencontre gâtée avec Léon, elle s'assoit contre le mur du couvent et songe:

Quel calme dans ce temps-là comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après les livres, de se figurer!...D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?...tout mentait! (584)

En fait, le couvent est une mise en abyme du roman entier: l'ennui mène aux rêves, puis à un désir de s'échapper, ensuite à la confusion et le désenchantement, et le cycle recommence avec l'ennui.

L'espace de la Vaubyessard correspond aussi au regret du passé et aux expectations pour l'avenir. Au château, Emma éprouve pour la première fois la volupté du luxe et de l'exotisme; c'est cet espace qui concrétise ses rêves de jeune fille. Le raffinement de l'ambiance, les plats exquis et exotiques, la société aristocrate, tout s'oppose diamétralement à la plus grande et la plus récente fête de la vie d'Emma: son mariage. Elle est séduite par ce luxe; la haute société la fascine, et elle est très sensible à l'abîme entre sa vie à elle et l'atmosphère enivrante du château. Emma voit des paysans qui regardent le bal du dehors:

Alors, le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. (372)

Emma adopte le monde de la Vaubyessard comme son milieu prédestiné; c'est ici que naît son bovarysme, son désir d'être autre qu'elle ne l'est. Léon et Rodolphe ne seront que des projections du Vicomte avec qui elle valse. Cet espace agit sur elle et détermine l'acheminement de ses désirs:

Le souvenir du Vicomte revenait toujours dans ses lectures. Entre lui et les personnages inventés, elle établissait des rapprochements. Mais le cercle dont il était le centre peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait, s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves. (378)

Ce n'est donc pas par hasard que le Vicomte et le couvent reparaissent à l'époque de la chute d'Emma (584,597) car ils lui signalent l'échec de tous ses espoirs. Ces deux espaces sont d'abord des amorces pour les rêves de l'avenir, mais plus tard ils sont des sommets passés qui ne verront rien de comparable.

Les voyages et les mouvements dans l'espace sont significatifs aussi. La valeur connotative des actions transcende leur rôle diégétique. Les déplacements de Charles et Emma sont antithétiques: le médecin parcourt la campagne pour soigner des malades et pour gagner de l'argent; ses voyages sont humanitaires et utiles. Emma, par contre, part pour dépenser cet argent, pour s'indulger et pour poursuivre ses rêves. Elle va à la Huchette pour être avec Rodolphe et à Rouen pour ses liaisons avec Léon. De plus, ces excursions se basent sur le mensonge: Emma manipule Charles pour qu'elle puisse passer du

temps avec Léon; c'est sous le prétexte de "leçons de piano" qu'elle va à Rouen. Donc, les motivations derrière les déplacements des deux personnages reflètent leurs personnalités antithétiques.

La vitesse de ces mouvements est un autre aspect important. Charles se lie surtout à la lenteur: il travaille comme un "cheval de manège", et le nom "Bovary" suggère la rumination. Chez Emma, la rapidité est employée pour traduire le délire de ses passions. Pendant sa valse à la Vaubyessard, le rythme accélère progressivement et à la fin de la danse Emma est défaillante: haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place; elle se renversa contre la muraille et mit sa main devant ses yeux. (373)

C'est une métaphore de l'acte sexuel qui reparaît d'ailleurs dans le galop des chevaux avant qu'elle se donne à Rodolphe et dans la course folle du fiacre dans lequel elle se donne à Léon:

De temps à autre, le cocher, sur son siège, jetait aux cabarets des regards désempérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essayait quelquefois, et aussitôt il entendait derrière lui partir des exclamations de colère. Alors il cinglait de plus belle ses deux rosses tout en sueur.... (549)

Emma subit souvent des sensations de "tourbillon" ou d'"oscillation": "Il lui semblait que le sol de la place oscillante s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangué." (513) Sa violence émotive est reflétée par la turbulence dans l'espace environnant tout comme l'ennui s'associe au paysage plat et étroit. Selon M. Bal la description flaubertienne renferme souvent "une alternance entre le mouvement et l'immobilité, l'espace et le rétrécissement, le progrès et la stagnation, analogue à l'oscillation existant à l'intérieur du personnage d'Emma."⁴

A ces mouvements et déplacements se combine un jeu de montée et descente qui incarne l'état d'âme de l'héroïne. Emma est souvent "en haut", ce qui représente l'ampleur de ses aspirations, la prédominance de la passion et même son isolement. Sa chambre est en haut; quand Charles devient absolument insoutenable, il est exilé:

Madame était dans sa chambre. On n'y montait pas. Elle restait là tout le long du jour, engourdie, à peine vêtue... Pour ne pas avoir, la nuit, auprès d'elle, cet homme étendu qui dormait, elle finit, à force de grimaces, par le reléguer au second étage.... (588)

En chassant Charles de sa chambre elle bannit en même temps la réalité.

Aux Comices, Emma et Rodolphe sont d'abord au même niveau que le reste du monde, mais ils montent bientôt à la mairie pour surveiller de loin les événements. Leur intégration initiale dans la foule symbolise leur appartenance à cet espace et à ce groupe, malgré le mépris d'Emma: "Et, tout en se moquant des comices, Rodolphe, pour circuler plus à l'aise, montrait au gendarme sa pancarte bleue, et même il s'arrêtait parfois devant quelque beau *sujet*, que Mme

Bovary n'admirait guère." (451) La montée à la mairie signifie le désir d'Emma de s'éloigner de son milieu naturel et de se mettre au-dessus de la réalité. Cependant, ce recul reste temporaire.

Aux Comices, le morcellement spatial correspond à une échelle sociale: au plus bas se trouvent le bétail et les paysans, plus haut sont les bourgeois du village, sur l'estrade est M. le Conseiller et son entourage, et Emma et Rodolphe sont encore plus élevés, dans l'espace des illusions. Cependant, tous ces niveaux sont décrits concurremment; la description saute indifféremment entre eux, et la bêtise transcendante enveloppe tous, y compris Emma.

L'élévation dans l'espace traduit souvent la fièvre de l'émotion ou de la passion: après avoir reçu la lettre de Rodolphe, Emma court au grenier et contemple se suicider:

Elle s'était appuyée contre l'embrasement de la mansarde et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. Mais plus elle y fixait d'attention, plus ses idées se confondaient...Elle jetait les yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés.... (513)

Pareillement, dans la forêt avec Rodolphe, elle surveille Yonville au-dessous d'elle: "jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit." (469-70) A l'Opéra, quand elle s'éprend de Lagardy et rencontre Léon, elle est en haut, dans les "premières". Quand elle se donne à Léon, le fiacre est au-dessus de Rouen. Donc, l'élévation physique correspond souvent aux sommets émotionnels dans la vie d'Emma.⁵

La diligence (L'Hirondelle) symbolise l'alternance entre le rêve et la réalité. Chaque jeudi, Emma part vers le rêve (Rouen) seulement pour rentrer plus tard à la réalité (Yonville). Le voyage de retour est une descente à la fois physique et émotionnelle: "Cela lui descendait au fond de l'âme comme un tourbillon dans un abîme, et l'emportait parmi les espaces d'une mélancolie sans bornes." (569) D'ailleurs, c'est seulement pendant les voyages de retour que se montre l'Aveugle, symbole de la Némésis et de la mauvaise conscience d'Emma.

Les métamorphoses dans l'espace fonctionnent fréquemment comme un miroir des sentiments de l'héroïne. Le ciel, par exemple, extériorise l'âme d'Emma. Pendant ses promenades à Tostes, le ciel morne, monotone et gris reflète son ennui. Pendant une promenade avec Rodolphe, par contre, le ciel est bleu, et il fait un temps parfait lorsque Léon l'accompagne chez la nourrice.

Les étoiles et la lune ne figurent dans la description que quand Emma songe ou quand elle rencontre un amant, surtout lors du rendez-vous avec Rodolphe dans le jardin; à ce moment-là, Emma est au comble de bonheur, croyant qu'on partira ensemble pour réaliser ses rêves:

La lune, tout ronde et couleur de pourpre, se levait à ras de terre, au fond de la prairie...Puis elle parut, éclatante de blancheur, dans le ciel vide qu'elle éclairait; et alors, se ralentissant, elle laissa tomber sur la rivière une grande tache, qui faisait une infinité d'étoiles; et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond à la manière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses. (506)

Alors, les différentes sortes de lumière qui jouent comme arrière-plan fonctionnent également comme baromètre des émotions d'Emma; la lumière est plus manifeste (bien qu'éphémère) lorsqu'Emma se croit contente; mais d'habitude l'aspect gris et morne domine le paysage comme il domine l'existence. Auerbach affirme:

A force de tableaux qui transforment le néant de la vie quotidienne en un état oppressant de dégoût et d'ennui, où se mêlent les espoirs fallacieux, les déceptions paralysantes et les craintes pitoyables, nous voyons une grise et banale destinée humaine s'acheminer lentement vers sa fin.⁶

Les couchers de soleil, par contre, correspondent souvent aux moments de chagrin. Lors d'une entrevue ratée entre Emma et Bournisien, ce dernier est décrit ainsi: "La lueur du soleil couchant qui frappait en plein son visage pâlisait le lasting de sa soutane, luisante sous les coudes, effiloquée par le bas." (427) Alors dans les deux sens le Ciel offre peu de lumière à Emma. Un autre coucher de soleil encadre le départ du père Rouault après les funérailles de sa fille: il s'agit de la fin définitive des rêves.

Ironiquement, pendant l'enterrement d'Emma il fait un temps parfait; tout semble se moquer de cette vie manquée:

Une brise fraîche soufflait, les seigles et les colzas verdoyaient, des gouttelettes de rosée tremblaient au bord du chemin, sur les haies d'épines...Le ciel pur était tacheté de nuages roses; des lumignons bleuâtres se rabattaient sur les chaumières couvertes d'iris.... (634)

En plus, il y a un réseau d'images fluides qui fait parallèle à la dissolution humaine continue dans le roman. Au dire de V. Brombert, la vie selon Flaubert est un processus continu de déchéance.⁷ L'eau, les vapeurs et les nuages figurent constamment sur le plan spatial mais aussi dans les descriptions et les pensées d'Emma.

La liquéfaction se manifeste dès la première rencontre entre Emma et Charles. Aux Bertaux, "par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait...on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue." (341) La moiteur reparait dans la maison à Tostes: les murs "suintaient", les pavés sont "humides", et le bouilli fume sur le poêle. (385) Yonville n'est guère mieux: "Emma, dès le vestibule, sentit tomber sur ses épaules, comme un linge humide, le froid du plâtre." (402) et la rivière coule interminablement au fond du jardin. Donc, les espaces qu'Emma trouve isoutenables ont un lien étroit avec l'humidité.

Par contre, les espaces qui l'attirent s'associent plutôt à la vapeur. Le château de la Vaubyessard est entouré d'une brume (367). De même, quand Emma est avec Rodolphe dans la forêt, le paysage des alentours est caché dans un brouillard:

De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air...les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait. (470)

Le village d'Yonville s'évapore dans cette brume, comme dans la pensée d'Emma. La vapeur dans l'espace est donc analogue au rêve dans l'esprit: tous les deux enveloppent, cachent et transforment la réalité.

Rouen aussi est "noyée dans le brouillard" lorsqu'Emma s'y approche pour un rendez-vous avec Léon: on entend "le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume", et "Parfois, un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise." (564-5) Cette dernière image résume le sort des rêves d'Emma, la falaise incarnant la dure réalité de la vie. Le brouillard est problématique: aussitôt qu'on y pénètre, il se dissipe pour dévoiler la réalité immédiate, donc il n'est efficace qu'à distance. Et n'est-il pas vrai que pour Emma: "Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait."? (379) En effet, Rouen devient de plus en plus visible tant qu'Emma s'y approche.⁸

Emma a des "airs évaporés" (439) et sa belle-mère s'évertue à corriger en elle "ces vapeurs-là" (440); ses rêves sont comme des nuages qui l'enveloppent. Aux Comices avec Rodolphe, par exemple, elle voit l'Hirondelle et se lance dans la rêverie; l'espace autour d'elle subit une transformation:

C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours! Elle crut le voir en face, à sa fenêtre, puis tout se confondit, des nuages passèrent; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir...et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. (459)

Encore une fois, les nuages introduisent le rêve et obscurcissent l'espace réel.

La moiteur liée à l'espace et aux rêves informe aussi les descriptions des amours d'Emma, mais dans ce cas, les vapeurs du rêve sont reléguées par une substance plus concrète et plus réelle: l'eau. Symboliquement, l'amour dans la dimension réelle n'atteint jamais le niveau onirique des vapeurs. En effet, J-P Richard compare l'amour flaubertien à une noyade.⁹

Rodolphe dit à Emma qu'ils sont "deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, [leurs] pentes particulières [les] avaient poussés l'un vers l'autre." (461) Après s'être donnée à cet homme, près d'un petit étang, Emma ressent "le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait." (472) Ils commencent à se rencontrer au fond du jardin de Bovary, près de la petite rivière, c'est là où l'amour prend une allure moins positive: "leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit...." (481) Quand ils se renouent, "toute leur rancune se fondit comme une neige sous la chaleur de ce baiser." (495) Rodolphe pense cyniquement à l'amour d'Emma: "une béatitude qui l'engourdissait; et son âme s'enfonçait en cette ivresse et s'y noyait...." (500) Quand Emma imagine une fuite avec Rodolphe, "les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots...." (505) Dans ce cas, la vapeur du rêve est remplacée par une image de l'eau, soit parce qu'Emma est certaine que la fuite aura lieu en réalité, soit parce qu'elle reconnaît inconsciemment la véritable médiocrité de l'existence avec Rodolphe.

Pareillement, quand Léon serre la main d'Emma, "la substance même de tout

son être lui semblait descendre dans cette paume humide.” (434) Lors de leur rencontre dans la cathédrale de Rouen, Léon se hâte de consommer l’amour: “il lui semblait que son amour, qui, depuis deux heures bientôt, s’était immobilisé dans l’église, comme les pierres, allait maintenant s’évaporer telle qu’une fumée...” (547) Rodolphe a pris Emma près d’un étang, Léon la prend près de la Seine, dans une voiture qui est “ballotée comme un navire.” (549)

Donc, la liquidité spatiale fonctionne comme miroir et arrière-plan pour la grande dissolution au niveau humain. L’amour peut s’évaporer dans le rêve ou couler comme l’eau vers la mort. Le dénouement réunit les deux systèmes de liquéfaction (spatiale et humaine): la liquidation financière enlève l’espace domestique et déclenche une liquidation émotionnelle et physique. Quand Emma va chez Léon pour solliciter son aide, “Elle but en arrivant un grand verre d’eau.” (596); rentrée chez elle, “un engourdissement la saisit.” (603) Accablée par ses malheurs et “emportée dans ses souvenirs, comme dans un torrent qui bouillonne, elle arriva bientôt à se rappeler la journée de la veille.” (606) Son esprit commence à osciller, à devenir fluide.

Elle va à la Huchette; Rodolphe la trouve “ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, comme l’eau d’un orage dans un calice bleu.” (609) mais il refuse de l’aider. Emma s’enfuit, et la terre mouillée des champs semble l’avaloir, fondre sous ses pas. Elle n’a “plus conscience d’elle-même que par le battement de ses artères...Le sol, sous ses pieds, était plus mou qu’une onde, et les sillons lui parurent d’immenses vagues brunes, qui déferlaient.” (611) Elle court chez le pharmacien et demande l’arsenic d’une voix “dissolvante”. (612)

Après sa mort, la dissolution et la fluidité continuent: des liquides noirs coulent de la bouche d’Emma et, dans sa chambre, Homais et Bournisien écoutent la rivière qui coule dans les ténèbres. Pendant l’enterrement, “la terre rouge, rejetée sur les bords, coulait par les coins sans bruit, continuellement.” dans la fosse (634). Chaque nuit, Charles rêve d’Emma: “mais, quand il venait à l’êtreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras.” (641) et juste avant de mourir lui-même il suffoque “sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son coeur chagrin.” (645) En outre, l’espace familial est dilué par la mort: de Charles, du père Rouault, et de la mère de Charles. Berthe est orpheline sans foyer; elle est envoyée travailler dans une filature de coton. La liquidation d’Emma influence l’espace autour d’elle; en fait, dans l’oeuvre flaubertienne, “La vie ne déferle et n’écume plus, elle coule obstinément et mollement.”¹⁰

En somme, l’espace forme une union cohésive et complémentaire avec le récit dans *Madame Bovary*. Chez Flaubert, aucun détail n’est “gratuit” -ne dit-il pas lui-même: “Il n’y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence sur l’action.”¹¹ -et la structure spatiale joue plusieurs rôles importants dans l’histoire: c’est une réflexion de l’état d’âme de l’héroïne, de ses rêves et de ses désillusions. En outre, c’est un moyen d’encadrer et de définir chaque personnage. Même la position et le mouvement des personnages dans l’espace sont significatifs, et le parallélisme entre les fluidités spatiale et humaine ouvre une perspective symbolique. L’espace, beaucoup plus nuancé qu’il ne paraît, est un élément intégral de l’art de Flaubert.

Notes

¹ A. Cook, "Flaubert and the Riches of Detachment," *French Review*, xxxii, 2 (1958): 122. "Every detail of his narrative is made to do double duty, as observed detail and as correlative of the action."

² Gustave Flaubert, *Oeuvres*, vol I (Paris: Gallimard (Pléiade), 1951): 388. (Toutes les références entre parenthèses à cet ouvrage renvoient à cette édition).

³ G. Poulet, "La pensée ciculaire de Flaubert," dans Debray-Genette (éd), *Flaubert, miroir de la critique*, (Paris: Didier, 1970): 108.

⁴ M. Bal, *Narratologie: Les Instances du Récit*, (Paris: Klincksieck, 1970): 107.

⁵ cf J. Rousset, "Madame Bovary or the book about nothing," dans R. Giraud (éd), *Flaubert: A Collection of Critical Essays*, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964): 125 "the entrance into passion is marked by an ascension above the habitual level of existence, the site of which is swallowed up and annulled beneath Emma's eyes."

⁶ E. Auerbach, "Madame Bovary", dans Debray-Genette (éd), *Flaubert, Miroir de la Critique* 89.

⁷ V. Brombert, *The Novels of Flaubert*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966): 66 "Life, in the Flaubertian context, is a steady process of decay."

⁸ cf M. Bal 94-109.

⁹ J-P Richard, "Flaubert", dans Giraud (éd) 40. "Love is a semiconscious and deliciously progressive act of drowning."

¹⁰ E. Auerbach, "Madame Bovary", dans Debray-Genette (éd) *Flaubert, Miroir de la Critique*: 91.

¹¹ cité dans M. Bal: 92.

Ouvrages cités

- Bal, Mieke. *Narratologie: les Instances du Récit*. Paris: Klincksieck, 1977.
- Brombert, Victor. *The Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966.
- Cook, A. "Flaubert and the Riches of Detachment." *French Review* xxxii, 2 (déc 1958): 120-129.
- Danger, Pierre. *Sensations et Objets dans le Roman de Flaubert*. Paris: Colin, 1973.
- Debray-Genette, Raymonde (éd). *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983.
- *Flaubert, Miroir de la Critique*. Paris: Didier, 1970.
- Demorest, D.L. *L'expression Figurée et Symbolique dans L'oeuvre de Gustave Flaubert*. Genève: Slatkine, 1967.
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres*. vol I, Paris: Gallimard (Pléiade), 1951.
- Giraud, Raymond (éd). *Flaubert: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964.
- Gothot-Mersch, Claudine. *La genèse de Madame Bovary*. Paris: Corti, 1966.
- Sherrington, R.J. *Three Novels by Flaubert: A Study of Techniques*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Stegmuller, Francis. *Flaubert and Madame Bovary: A Double Portrait*. New York: Farrar, Straus and Company, 1950.
- Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935.
- Vargas-Llosa, M. *The perpetual orgy: Flaubert and Madame Bovary*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

La mort de Corinne: une conversion

Sylvie Grignard

Dans le neuvième chapitre de *Literary Women: The Great Writers*, Ellen Moers banalise l'histoire de *Corinne* et remet en question son apport féministe chez d'autres écrivaines. Elle écrit: "*Corinne* stands alone in Mme de Staëls' oeuvre, in its silliness as in its enormous influence upon literary women." (174) En effet, qu'est-ce que *Corinne*? Sinon un roman d'amour qui, en maintenant la femme dans une dimension onirique, l'empêche d'entrer dans la réalité et de changer son statut politique au sein d'une société patriarcale. *Corinne* ne sacrifie-t-elle pas jusqu'à mourir d'amour pour un Oswald faible et déloyal? Tout critique féministe, ainsi que l'indique Ellen Moers, se méfie d'un roman d'amour qui aveugle la femme sur la réalité de sa condition en la consolant par des rêves.¹

Or de tout temps, depuis *Le banquet* de Platon et les *Héroïdes* d'Ovide, pour n'en citer que deux, la dépicition de l'amour n'a été qu'un moyen de codifier les rapports entre individus et société et entre les sexes.² Dans le roman occidental, la femme devient porteuse du destin de l'homme et n'existe par rapport à lui que dans une dimension mythique.³ Suivant la tradition romanesque du dix-huitième siècle, elle meurt sacrifiée au devenir du héros.⁴ Or, l'histoire de *Corinne* flatte l'imaginaire romanesque de son siècle. C'est l'histoire d'une femme qui s'est faite 'ange', comme le dit à maintes reprises Oswald, pour libérer ce dernier de son mal de vivre et mourir abandonnée par lui.

Mais c'est, à mon avis, ranger un peu trop vite *Corinne* parmi ces romans. Une analyse soignée du développement de l'histoire de *Corinne* révèle que celle-ci n'aboutit pas à cette conclusion fataliste et stéréotypée des romans du dix-huitième siècle. *Corinne* ne meurt pas d'amour pour son amant, mais pour d'autres raisons qui, jusqu'à présent, ont échappé à la critique, aveuglée sur les intentions de Germaine de Staël en tant qu'écrivain.⁵

Dès le début du roman, la description dichotomique d'Oswald et de *Corinne* persuade le lecteur de l'incompabilité de leurs caractères et de la mort éminente de *Corinne* si elle se laisse entraîner à l'aimer. Le narrateur et les propos de *Corinne* ne cessent d'annoncer sa mort.⁶ Mais page après page, le lecteur

assiste au spectacle de l'agonie de Corinne sans toutefois en voir la fin. Staël semble ainsi se conformer au modèle littéraire de son époque qui fait savourer au lecteur l'agonie de son héroïne. Cependant, Staël ne sacrifie pas son héroïne pour combler le plaisir sadique de son lecteur. Elle s'amuse à ses dépens en trompant constamment son attente, en déjouant la logique du roman du dix-huitième siècle qui condamne l'héroïne à mourir pour son amant. Corinne, à la différence de Didon, ne meurt pas au moment où elle découvre la trahison de son amant, mais quatre plus tard quand Oswald, marié et père d'une enfant de quatre ans, revient en Italie. L'amour de Corinne pour Oswald n'est donc pas la raison de sa mort. La cause n'en serait-elle pas ailleurs, dans la conclusion au développement même du personnage de Corinne?

Corinne apparaît pour la première fois aux yeux du lecteur comme une allégorie de la femme supérieure. L'arrivée de Corinne au Capitole est comparée à celle d'une divinité et indique que son personnage ne représente qu'un mythe. Avec cette description, Staël ne se borne pas, ainsi que Moers le prétend, à décrire "the fantasy of the performing heroine." (174) Staël est consciente que ce fantasme donne l'illusion du pouvoir à la femme dénuée de tout pouvoir politique au sein d'une société patriarcale et qu'en créant cette image boursoufflée, inhumaine, d'elle-même qui n'appartient plus à la réalité, la femme s'aliène encore plus de cette société à laquelle elle cherche tant à appartenir. En effet, Staël souligne plusieurs fois l'aliénation de son héroïne. Ses origines sont inconnues et ne lui permettent pas d'avoir une existence personnelle. Corinne n'appartient qu'à son public. Ses talents de danseuse, de musicienne, de peintre, de critique d'art, de chanteuse —et non pas d'écrivain— sont signes de son aliénation. Corinne ne crée pas, mais interprète. En énumérant la liste des talents de son héroïne et en excluant celui de l'écriture, alors qu'elle même est écrivain, Staël souligne que l'écriture n'est pas admise aux femmes et que leur génie ne peut être qu'amateur. N'ayant pas droit à la parole écrite, elle ne peut créer qu'en interprétant la parole déjà consacrée par l'histoire. Si Corinne fait preuve d'un certain génie créateur, celui-ci n'existe que dans le domaine de l'improvisation où elle doit répondre à l'humeur de son audience sans pouvoir explorer toute la dimension de sa créativité. De plus sa parole, non pas écrite, mais improvisée, se déforme et s'efface avec le temps sans espoir d'être conservée. Son activité créatrice ne peut s'inscrire dans l'histoire.

Staël souligne encore l'aliénation de Corinne en indiquant que son personnage est double. Corinne parle aussi bien l'anglais que l'italien et incarne les caractéristiques opposées de l'Angleterre et de l'Italie. Or, ce manque d'unité interne la fait souffrir. Au Capitole Corinne, malgré toute sa gloire, a une joie mitigée: "on apercevait bien qu'elle était contente d'être admirée; mais un sentiment de timidité se mêlait à sa joie, et semblait demander grace pour son triomphe..." (*Corinne* 65). Cette timidité, ou tristesse, indique l'insatisfaction interne de Corinne à jouer le rôle de la femme supérieure et de victime destinée au sacrifice. L'intérêt que Corinne porte à l'égard d'Oswald montre son désir d'être unifiée et de mettre fin à son aliénation. Elle commence à s'intéresser à Oswald quand elle remarque qu'il est anglais: "Corinne le remarqua, et bientôt à ses traits, à la couleur de ses cheveux, à son costume, à sa taille élevée, à toutes ses manières enfin, elle le reconnut pour un Anglais" (65). Etant elle-même anglaise par son père, la connaissance d'Oswald représente un lien avec son passé qui l'amènerait à se réhabiliter aux yeux de sa famille et l'ancrerait à nouveau dans

la réalité historique. Puis, son intérêt s'accroît quand elle remarque qu'Oswald est triste: "Le deuil qu'il portait, et sa physionomie pleine de tristesse la frappèrent" (65). Ignorant alors les différences d'Oswald, elle identifie sa propre tristesse à celle d'Oswald et cherche en lui une image d'elle-même, projection de son soi sur lequel elle pourra inconsciemment oeuvrer pour tenter d'atteindre son unité intérieure; rétablir le calme chez Oswald devient alors sa raison d'être: "elle devina les pensées qui l'occupaient, et se sentit le besoin de le satisfaire, en parlant du bonheur avec moins d'assurance, en consacrant à la mort quelques vers au milieu d'une fête" (65).

Cette tristesse à laquelle s'identifie Corinne exprime la douleur métaphysique d'Oswald. Après la mort de son père, il ne jouit plus de la vie. S'il ne se suicide pas, il tente par tous les moyens de trouver la mort afin de se libérer du sentiment de culpabilité qui l'opprime, et de rejoindre son père. Ce dernier, absent, prend aux yeux d'Oswald la dimension d'un dieu qui ne pardonne pas. Oswald est conscient d'avoir fauté en n'obéissant pas aux ordres de son père qui le rappelait à lui. Tirailé par le remords et le désir de s'en libérer, il essaye de se racheter en contrefaisant sa propre nature afin de correspondre à l'idée que son père se faisait d'un fils. Lui ayant enseigné que le devoir seul est la garantie d'une vie honorable et bonne, Oswald tâche de supprimer la partie sensible de son être en s'accablant sous le poids de diverses responsabilités: "Il espérait trouver dans le strict attachement à tous ses devoirs, et dans le renoncement aux jouissances vives, une garantie contre les peines qui déchirent l'ame..." (28). Cependant, cette attitude n'annihile pas la partie sensible de l'être, mais le divise seulement et détruit l'unité intérieure. La dichotomie de la personnalité d'Oswald est révélée quand il rencontre Corinne au Capitole. Découvrant qu'elle parle aussi bien l'anglais que l'italien, il voit en elle une combinaison des deux éléments séparés de sa propre personnalité —la sensibilité et la raison— qu'il voudrait inconsciemment réunir:

Oswald avait beaucoup de préventions contre les Italiennes; il les croyait passionnées, mais mobiles, mais incapables d'éprouver des affections profondes et durables. Déjà ce que Corinne avait dit au Capitole lui avait inspiré toute une autre idée; que serait-ce donc s'il pouvait à la fois retrouver les souvenirs de sa patrie, et recevoir par l'imagination une vie nouvelle, renaître pour l'avenir, sans rompre avec le passé! (69)

Corinne s'aperçoit de la douleur d'Oswald, divisé entre l'avenir et le passé, et s'efforce de l'apaiser. Mais cette douleur ne peut être soulagée que si elle est concrétisée, c'est-à-dire révélée par un contraste. Après avoir improvisé des vers célébrant le bonheur, Corinne compose quelques vers qui sympathisent avec la douleur d'Oswald en la reflétant:

"L'intention de la nature semble trompée, ses bienfaits inutiles, ses offres repoussées, et l'expression de la peine, au milieu de tant de jouissances, étonne, et touche plus profondément que la douleur chantée dans les langues du nord, qui semblent inspirées par elle" (67).

Corinne, en recherchant l'amour et le bonheur en Oswald, c'est-à-dire un lien avec son passé qui lui permettrait de retrouver une existence personnelle, tend à vouloir plaire en spoliant sa propre nature et celle du monde qui l'entoure, un

monde fait pour rendre tout individu heureux. Elle accroît son aliénation et son désordre intérieur. Oswald, en cherchant continuellement l'unification avec un père qui rejette tout ce que représente Corinne, refuse de rompre avec un passé qui l'empêche de créer son propre devenir et accentue la dichotomie de son entité et de celle de Corinne. Or, plus Oswald est divisé, plus Corinne s'attache à l'unifier; et s'ils ont un but semblable —celui de mettre fin à leur aliénation respective— leurs moyens pour y parvenir sont contradictoires et les enchaînent l'un à l'autre sans espoir de libération.

L'ordre du père

L'ordre du père est inscrit dans l'histoire de Lord Nelvil et dans celle de Corinne. Ces deux histoires, non seulement apparaissent au centre du roman, mais sont aussi, du point de vue de la narration, centrales puisqu'elles décident de l'avenir des deux protagonistes —l'abandon de Corinne par Oswald— que le narrateur, comme un oiseau de mauvais augure, ne cesse de prédire dans ses descriptions et ses annonces. C'est en effet au moment de ces aveux historiques que les deux protagonistes prennent conscience que ce qui constitue un interdit à leur amour n'est autre que l'ordre du père. Mais quel est cet ordre? Comme le souligne Staël en indiquant qu'Oswald narre son histoire alors que Corinne écrit la sienne, cet ordre a des conséquences différentes pour Oswald et pour Corinne. Oswald est hanté par l'interdit de cet ordre, le père devient un fantôme qui le poursuit (332), alors que Corinne est persécutée par lui.

Dans son récit autobiographique où elle décrit la société anglaise, les femmes et les hommes ont des rôles différents bien déterminés. Les hommes sont libres d'exercer leurs talents dans la sphère publique, mais les femmes, par contre, doivent se confiner à la sphère domestique dans une condition subalterne par rapport à l'homme et cacher tout talent qui n'y appartient pas sous peine d'être exclue.⁷ Corinne dont le génie dépasse l'espace réservé aux femmes doit s'exiler et renoncer à son état civil.

Dans le cas d'Oswald, cet ordre a d'autres conséquences. Il anihile sa velléité d'indépendance par rapport à cet ordre. En effet, le père d'Oswald est un père manipulateur qui, en semblant aimer sans rien exiger, s'attend à ce que son fils vive sa vie selon des règles de devoir préétablies

Néanmoins il consentit au voyage que je désirais parce qu'il craignait de rien exiger: il avait une sorte d'embarras de son autorité paternelle, quand le devoir ne lui commandait pas d'en faire usage. Il redoutait toujours que cette autorité n'altérât la vérité, la pureté d'affection qui tient à ce qu'il ya de plus libre et de plus involontaire dans notre nature, et il avait, avant tout, besoin d'être aimé. (306)

De plus, il inculque à son fils que cet ordre est immuable et absolu et que tenter de le changer n'est que vanité: "Le monde, ce vaste théâtre, ne change pas d'acteurs; c'est toujours l'homme qui s'y montre en scène; mais l'homme ne se renouvelle point; il se diversifie..." (334). Devant un tel père et un tel enseignement, Oswald ne parvient pas à briser le cordon ombilical qui le lie au père et à vivre ses désirs d'indépendance en assumant sa culpabilité, d'autant plus grande que "l'amour" du père est grand. Cette faiblesse empêche Oswald de s'ancrer dans la réalité. Il apparaît falot et irrésolu. Son manque de courage fait assumer à la femme la responsabilité de ses propres désirs, celle-ci étant fautive quand ils ne correspondent pas aux désirs du père.⁸

Le père d'Oswald qui est mort quand commence le roman prend aux yeux d'Oswald la stature d'un dieu absent et tout puissant ainsi qu'il est décrit dans l'Ancien Testament. C'est un dieu aimant, mais légaliste, auquel les hommes doivent sacrifier s'ils veulent être expiés. Dans son amour, Oswald lutte avec lui-même et fait souffrir Corinne. Chacune de ses souffrances est un tribut payé au père. Corinne est identifiée à un Christ, martyr et impuissant. Staël décrit une Corinne qui, pendant la semaine sainte, semble revivre par amour pour Oswald la passion du Christ: "...Corinne vêtue de noir, toute pâle de l'abstinence, et si tremblante dès qu'elle aperçut Oswald, qu'elle fut obligée de s'appuyer sur la balustrade pour avancer: en ce moment le *misere* commença" (266). Corinne qui a perdu ses droits civils après s'être enfuie d'Angleterre représente une victime désignée et, qui plus est, consentante pour servir d'intermédiaire entre le père et le fils et est donc le *pharmakos* dans le système sacrificiel décrit par René Girard.⁹

Toutefois, Staël ne justifie pas cet ordre qui interdit le bonheur des deux protagonistes. Elle insère entre l'histoire de Lord Nelvil et l'histoire de Corinne le livre XIII où se trouve la description majestique du Vésuve qui représente l'ordre triomphant et destructeur d'une nature pervertie, similaire dans ses attributs à celui du père. A plusieurs reprises, Oswald compare l'ordre du père au volcan: "*Lord Nelvil vient de mourir*, ces lettres étaient flamboyantes; le feu du volcan qui est là devant nous est moins effrayant qu'elles" (332); puis: "cependant cet aspect de l'enfer, tout affreux qu'il est, me cause moins d'effroi que les remords du coeur. Tous les périls peuvent être bravés; mais comment l'objet qui n'est plus pourrait-il nous délivrer des torts que nous nous reprochons envers lui? (338) L'image du père devient celle du volcan qui est un lieu hostile, mystérieux, où l'homme et la nature bienfaisante sont exclus, où l'esprit régénérateur du Nouveau Testament ne pénètre pas: "*Jamais le berger ni le pasteur ne conduisent en ce lieu ni leurs brebis ni leurs troupeaux*" (304). Des lois inconnues à l'homme, qui peuvent soit le menacer ou le protéger, le régissent:

tout notre être est agité par cette puissance de la nature, dont les combinaisons sociales nous avaient distraits longtemps: nous sentons que les plus grands mystères de ce monde ne consistent pas tous dans l'homme, et qu'une force indépendante de lui le menace, ou le protège, selon des lois qu'il ne peut pénétrer. (293)

L'unité et la puissance du volcan répond au désir de puissance et d'unité de l'homme par la destruction. Tel un dieu, le volcan est encore plus destructeur que l'homme: "la nature n'est plus en ces lieux en relation avec l'homme. Il ne peut plus s'en croire le dominateur; elle échappe à son tyran par la mort" (337). Son unité passe par l'épanchement du feu, du sang et de la destruction comme la lave incendiée qui détruit tout sur son passage pour revenir au moment d'avant la création:

Son éclat est si ardent, que pour la première fois la terre se réfléchit dans le ciel, et lui donne l'apparence d'un éclair continu: ce ciel, à son tour, se répète dans la mer, et la nature est embrasée par cette triple image du feu. (337)¹⁰

La psychologie autodestructrice d'Oswald, créé par l'ordre du père, est un reflet

des forces destructrices du volcan. La lave qui s'écoule et qui détruit toutes les forces créatrices et bienfaitantes de la nature est l'image des stigmates d'Oswald qui, dans l'indifférence, se laisse souffrir et engendre la souffrance chez Corinne: "mes blessures vont se rouvrir, je le sens; mais en présence de cette nature immuable, faut-il donc avoir tant de peur des souffrances que le temps entraîne avec lui?" (304) Après avoir fait acte d'autopitié en se laissant aller à la souffrance, en narrant son histoire à Corinne, Oswald est devenu apathique et reste prostré. Il ne s'aperçoit plus de la nocivité du volcan et Corinne qui représente symboliquement les forces positives de la vie et, par là même, l'esprit créateur du Nouveau Testament l'en détourne. Elle dit à Oswald: "il me semble voir la nature traitée comme un criminel, et condamnée, comme un être dépravé, à ne plus sentir le souffle bienfaisant de son créateur. Ce n'est sûrement pas ici le séjour des bons, allons-nous-en" (339).

Staël utilise l'image du volcan pour saper plus profondément les racines de l'ordre du père qui apparaissent enracinées dans l'esprit légaliste de l'Ancien Testament. Dans cet ordre, la place de Corinne ne peut être que celle d'une victime sacrifiée, d'un christ martyr et impuissant. Or, ce n'est pas l'image d'une telle Corinne que Staël donne à la fin de son roman. Si Corinne meurt, Staël souligne le caractère libérateur et unificateur de sa mort. L'esprit régénérateur qui souffle à travers le Nouveau Testament et qui est incarné symboliquement par le personnage de Corinne triomphe, par conséquent, de l'ordre légaliste incarné par le père et Oswald.

Corinne: un nouveau Christ

Le roman aurait dû, soit continuer ainsi qu'il avait commencé, soit se terminer par la mort tragique de Corinne quand elle découvre qu'Oswald aime sa demi-soeur. Toutefois, Staël choisit de lui donner une autre tournure en brisant le cercle vicieux de cette passion. Elle écrit au moment où Corinne est prête à annoncer à Oswald sa venue en Ecosse: "Si elle avait suivi ce mouvement, combien sa destinée et celle d'Oswald eût été différente!" (501)

Le changement de destinée de Corinne n'est dû qu'à un incident banal. Corinne est arrivée en Ecosse pour découvrir pourquoi Oswald, parti rejoindre son régiment depuis plus d'un an, n'a pas donné signe de vie. Or l'évanouissement de Lucile, croyant voir sa soeur dans le jardin, crée une commotion qui l'empêche d'entrer en contact avec Oswald: "Tout le monde courut à son secours. Corinne ne trouva plus le domestique auquel elle voulait parler, et se retira plus avant dans l'allée, afin de ne pas être remarquée" (501). Dès ce moment, Staël introduit un changement dans la psychologie de Corinne.

Celle-ci ne cherche plus à entrer en contact avec Oswald, car les liens avec sa demi-soeur, qu'elle n'avait pas revue depuis sa fuite d'Ecosse, sont renoués. C'est à ce moment que Corinne entre en communion avec Lucile. Le nom donné par Staël à ce personnage est significatif. Lucile signifie lumière. C'est en retrouvant Lucile, la lumière, que Corinne cesse de s'aliéner dans sa passion avec Oswald, qu'elle subit une véritable conversion et qu'elle acquière son unité intérieure. Lucile est le double, l'image inversée de Corinne. Lucile est blonde, pâle, docile, réservée et mystérieuse: l'image de la Madone della Scala. Corinne est brune, enthousiaste, extravertie et créatrice: l'image de la Sibylle peinte par Le Dominiquin. Ces deux images sont celles de la femme créées par l'ordre du père et qu'Oswald n'arrive pas à réunir. Jusqu'à la fin du roman, Oswald sera divisé et hanté par ces deux images.

De plus, à Lucile est attachée l'image de la lune. Après son évanouissement, elle va sur le tombeau de son père, qui est aussi celui de Corinne, pour prier. Corinne, cachée derrière les arbres l'aperçoit: "elle voyait facilement sa soeur qu'un rayon de la lune éclairait doucement..." (502). Or, la lune est une image chargée de présages qui apparaît fréquemment dans *Corinne*. Tout au long du roman, alors que Corinne est en présence d'Oswald, la lune n'apparaît jamais totalement. La lumière qu'elle émet est voilée ou contrastée par des forces funestes. Alors que Corinne visite Naples avec Oswald, elle lui dit:

je me disais que ces moments que je passais avec vous à présent étaient les plus heureux de ma vie: et comme je tournais mes regards vers le ciel pour l'en remercier, je ne sais par quel hasard une superstition de mon enfance s'est ranimée dans mon coeur. La lune que je contemplais s'est couverte d'un nuage et l'aspect de ce nuage était funeste. J'ai toujours trouvé que le ciel avait une impression, tantôt paternelle, tantôt irritée, et je vous le dis, Oswald, ce soir il condamnait notre amour. (289)

Plus tard, sur la colline du cap Misène, après avoir entendu Oswald narrer son histoire, elle décide de faire briller ses talents pour une dernière fois mais la lumière de la lune n'apparaît pas dans tout son éclat: "La lune se levait à l'horizon; mais les derniers rayons du jour fendaient encore sa lumière très pâle" (348). A la fin du roman, alors qu'elle est en train de mourir et qu'Oswald est présent, Corinne lui montre encore cette lune voilée:

Elle voulut lui parler, et n'en eut pas la force. Elle leva ses regards vers le ciel, et vit la lune qui se couvrait du même nuage qu'elle avait fait remarquer à Lord Nelvil quand ils s'arrêtèrent sur le bord de la mer en allant à Naples. Alors elle le lui montra de sa main mourante, et son dernier soupir fit retomber cette main. (586)

L'image de la lune est le symbole d'un nouvel ordre fondé sur la compassion qui ne peut se développer en présence des forces de l'ordre du père, incarnées en Oswald. Par contre, Lucile lui donne essort. En la voyant éclairée distinctement par la lune, Corinne ne peut s'empêcher d'être transportée par la compassion: "elle se sentit tout à coup saisie par un attendrissement purement généreux" (502). En entrant de plus en plus en intimité avec sa demi-soeur, ce sentiment devient plus pur que la passion ressentie pour Oswald. Elle: "répandit des pleurs qu'arrachaient de son coeur des sentiments plus purs encore que l'amour" (503). Un mariage spirituel entre les demi-soeurs naît alors de la compassion de Corinne. Plus tard, Lucile enfante d'une enfant qui ressemble étrangement à Corinne. A Oswald qui ne l'a encore jamais vue, Lucile lui présente sa fille:

agée de plus de trois ans, avec autant de timidité qu'une femme coupable en pourrait éprouver. Cette petite ressemblait à Corinne: l'imagination de Lucile avait été fort occupée du souvenir de sa soeur pendant sa grossesse; et Juliette, c'était ainsi qu'elle se nommait, avait les cheveux et les yeux de Corinne" (542).¹¹

Le “mariage” qui s’effectue au moment où Corinne aperçoit sa demi-soeur éclairée par la lune illustre son entrée dans la réalité par rapport à une autre histoire, celle des femmes, qui n’a pas encore été écrite dans un ordre patriarcal dominant. La réunion des deux demi-soeurs au-dessus du tombeau du père est symbolique d’un nouvel ordre, d’une nouvelle histoire qui ne peut exister qu’une fois que l’ordre patriarcal légaliste a disparu. En effet, c’est à ce moment que Corinne abandonne Oswald à Lucile. Dès lors, elle se détache du faux espoir d’appartenir à l’ordre patriarcal en épousant Oswald. Elle trouve son identité par rapport à une alliance avec sa demi-soeur qui est aussi une alliance avec sa belle-mère car, en abandonnant Oswald à Lucile, elle fait un pacte avec sa belle-mère qui lui permet de retrouver son état civil. Quand Corinne apprend la date du mariage de Lucile avec Oswald, son être subit une conversion totale qui va l’acheminer lentement vers une autre réalité: “il se fit en elle une révolution subite, tous les intérêts de la vie l’abandonnèrent...” (507). Depuis cet instant jusqu’à la fin du roman, Corinne va mourir à elle-même pour pouvoir renaître à la fin comme le Christ. Elle apprend la sincérité et à entrer dans la réalité supérieure de la vie. Elle s’intéresse aux autres par compassion et ne laisse plus le désir de plaire, la passion de la gloire, remplir son existence: “Elle avait encore en parlant l’intérêt qu’inspire la bienveillance; mais le désir de plaire ne l’animait plus” (526). L’habitude de la retraite la rend consciente de l’aspect néfaste de sa passion pour Oswald et lui donne les forces d’y résister. Quand on lui annonce qu’Oswald est de retour, elle refuse de le voir, car elle ne veut plus le laisser se nourrir de sa douleur et ainsi les faire retomber dans l’engrenage de cette passion qui les aliène et les assujettit. Elle écrit à Oswald et souligne l’ascendant virtuel qu’il a toujours sur elle en le comparant à un dieu: “Les divinités, chez les anciens, n’étaient jamais présentes à la mort; je vous éloignerai de la mienne...” (573).

Elle ne réussit à se maîtriser totalement qu’à la fin, au moment de sa dernière représentation qui lui permet de voir Oswald sans être vue. Avant, Corinne se projetait en Oswald dans l’espoir de faire cesser sa dichotomie et créer sa propre unité. Mais à la fin du roman, elle est devenue consciente qu’Oswald a besoin de voir une dichotomie dans les objets qui l’entourent afin d’apaiser sa mélancolie. Elle tente de se venger de son abandon en utilisant le pouvoir aliénant de l’imagination sur Oswald. Elle met en scène la Douleur qu’elle représente par un contraste entre l’apparence physique de la chanteuse et le contenu de ses paroles: “Il y avait un contraste touchant entre ce visage si paisible et si doux, ce visage où les peines de la vie n’avaient encore laissé aucune trace, et les paroles qu’elle allait prononcer” (581). Elle manipule et contrôle les émotions d’Oswald qui ne peut vivre sincèrement et librement, puisqu’il confond toujours la fiction et la réalité. Ses réactions à la représentation par Corinne de *Roméo et Juliette* l’indiquaient déjà au début du roman: “Dans l’excès de son trouble, il ne savait pas distinguer si c’était la vérité ou la fiction; et se jetant aux pieds de Corinne, il lui dit en anglais ces paroles de Roméo...” (200). Oswald ne sent pas véritablement et ses sentiments, en passant par l’intermédiaire d’images, font qu’il peut être manipulé facilement.¹² Toutefois, Staël se refuse à créer une Mme de Merteuil et préfère que son héroïne cherche sa vérité et sa libération, non pas dans une relation de pouvoir, mais dans le contrôle d’elle-même. Elle nous décrit une Corinne qui, à sa dernière représentation en public, s’est à jamais libérée du mécanisme sympathique que lui inspirait la douleur d’Oswald et qui

la subjuguait:

Elle s'assit, chercha des yeux à découvrir Oswald,
l'aperçut, et, par un mouvement tout-à-fait involontaire,
elle se leva, tendit les bras vers lui, mais
retomba l'instant d'après, en détournant
son visage comme Didon lorsqu'elle rencontre
Enée dans un monde où les passions humaines
ne doivent plus pénétrer. (581)

Comme Didon, Corinne a découvert une autre réalité, celle de la foi, totalement indépendante des fluctuations des valeurs mondaines. Ainsi elle découvre les lois du véritable amour où "le sentiment se plaît surtout à donner ce qui n'est pas dû" (578) et qu'elle explique à sa demi-soeur, son double inversé, avant de mourir. Ce testament d'amour l'unifie et lui ouvre les portes de la vie éternelle et de la liberté où les jugements des hommes ne peuvent pénétrer. Elle dit à Lucile: "Il faut que vous soyez vous et moi tout à la fois..." (578). Par contre, lord Nelvil dont le nom signifie "de la ville" ne découvre pas cette réalité et reste après la mort de Corinne auprès de sa femme et de sa fille, divisé et accablé sous le poids du devoir et du remords: "Enfin l'attachement et le devoir le ramenèrent auprès d'elles.... Lord Nelvil donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus pure" (587).

Le roman de *Corinne* est la description des étapes d'une conversion dont le lecteur lui-même peut faire l'expérience. Le pronom "je", qui parle après la mort dans la dernière phrase du roman et qui se situe au delà de la moralité humaine en disant à propos d'Oswald: "Je l'ignore, et ne veux, à cet égard, ni le blâmer, ni l'absoudre" (587), n'a pas de référent à l'intérieur du roman. Tout lecteur peut donc se substituer à ce pronom "je". Le roman de *Corinne* est un acte de foi et par conséquent d'amour. C'est une prière que Staël adresse à l'Europe alors dominée par l'égoïsme extrême de la dictature napoléonienne.

Southwest Missouri State University

Notes

¹ Ellen Moers écrit:

If women dwell on love they are doing what is expected of the worst of women, who are said to be stupid, sentimental, hysterical creatures incapable of thinking of anything else. And, by the ladies on my left, the radical feminists, they are berated as traitors to their sex, for love is the snare by which most women are made the slaves of men. (143)

² Pierre Fauchery souligne cette tendance dans le roman du dix-huitième siècle:

Le sexuel que nous y voyons à l'oeuvre ne se confond pas avec le seul appetitus génésique; car la construction élaborée par ce genre *autour* du sexe agrège à celui-ci des intérêts de plus en plus complexes et divers, oriente vers lui la plupart des contenus que l'inquiétude contemporaine fait découvrir à l'exploration littéraire du monde. (10)

³ L'homme "figure habituellement en hôte désinvolte ou un peu gauche, et plutôt comme instrument que comme porteur du destin. C'est sur la femme que le XVIIIème siècle aime à placer ce fardeau et ce sacre" (Fauchery 14).

⁴ Robert Fabre décrit cette littérature qui célèbre le désir de mourir par amour:

La littérature — elle ne se limite pas au roman — prodigue les désespoirs d'amour qui font désirer la mort et portent jusqu'au suicide... L'amour décevant ici-bas trouve son accomplissement dans la mort, la passion malheureuse s'y résout enfin dans le repos. (456)

⁵ Dans son livre *Mme de Staël*, Renee Winegarten remarque:

"...*Corinne* remains one of the greatest myth-making books of all time." (87)

De même Madelyn Gutwirth, dans *Madame de Staël, Novelist: The Emergence of the Artist as Woman*, écrit: "Mme de Staël willed her *Corinne* to be a myth-making novel..." et ajoute:

The *Corinne* fiction reflects such a dumb-show of revolt. For the author herself her novel was a hubristic display ending in a failed ritual of rebellion, its heroine's defeat resulting from the author's need to force upon her the world's feminine ideal, that of self-immolation. (207)

Mais Nancy K. Miller indique, dans son livre *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, qu'il y a une tradition d'écriture féminine du roman dans laquelle les mythes créés par la littérature masculine sont réécrits. L'histoire du roman qui semble dérouler selon les paramètres utilisés dans la narration de fictions masculins subit un déplacement (127). Mon analyse se fait dans cette nouvelle optique afin de localiser le déplacement dans *Corinne*.

⁶ Voici quelques références à la mort de *Corinne*: "A ces mots une pâleur mortelle couvrit le visage de *Corinne*, ses yeux se fermèrent..."(354), "Cette

belle Corinne... ressemblait à ces fleurs encore fraîches et brillantes, mais qu'un point noir causé par une piqûre mortelle menace d'une fin prochaine"(355), "Que signifie donc cette palpitation douloureuse qui soulève mon sein? Ah! mon ami, je ne la redouterai pas, si elle ne m'annonçait que la mort" (401).

⁷ Cette société anglaise représente l'idéal de toute une élite aristocratique au moment de la révolution française, l'idéal d'une monarchie constitutionnelle auquel Staël souscrivait elle-même tout en émettant quelques réticences devant la façon dont les femmes sont écartées de ce pouvoir (voir *Oeuvres posthumes de Madame la Baronne de Staël-Holstein* 495 - 510).

⁸ En effet, l'amour qu'il porte envers Corinne est une répétition de l'amour qu'il avait ressenti envers Madame d'Arbigny et qu'il s'est imaginé être la cause de la mort de son père. Madame d'Arbigny et Corinne sont associées dans l'inconscient d'Oswald. Mais cette fois-ci, en triomphant de son amour pour Corinne, c'est-à-dire de lui-même, il espère obtenir le pardon du père.

⁹ René Girard montre dans son livre, *La violence et le sacré*, que les êtres qui vivent en marge d'une société — le *pharmakos* — et dont les droits et devoirs sont à peu près inexistantes sont sacrifiés aux intérêts de cette même société (28).

¹⁰ Cette image destructrice du volcan représente la Terreur. Les abstractions sur lesquelles se fondaient le système égalitaire de la Terreur tentaient d'effacer l'histoire. Dans les *Oeuvres posthumes*, Staël écrit: "Les dogmes politiques, si ce nom peut convenir à de tels égarements, régnaient alors, et non les hommes. On voulait quelque chose d'abstrait dans l'autorité, pour que tout le monde fût censé y avoir pris part" (386). Or, elle compare cette destruction de l'histoire pour l'amour de l'égalité à l'activité d'un volcan: "Les querelles religieuses ont provoqué la révolution d'Angleterre; l'amour de l'égalité, volcan souterrain de la France, agissait aussi sur la secte des puritains..."(380). Cette image du volcan est aussi liée au personnage d'Oswald qui tente de faire le vide en lui-même pour se libérer de l'image du père.

¹¹ Le prénom de Juliette est significatif. En effet dans *Roméo et Juliette*, c'est l'héroïne qui survit alors que le héros meurt, divisé entre l'amour et sa fidélité au clan.

¹² Ainsi que Rousseau dans *La lettre d'Alembert* et *Entretien*, Staël va à l'encontre des théories esthétiques sur le roman formulées au dix-huitième siècle. Comme l'explique Vivienne Mylne, dans *The Eighteenth-Century Novel: Techniques of Illusion*, les auteurs du dix-huitième siècle utilisaient tous les moyens pour créer l'illusion de la réalité dans leurs oeuvres afin d'émouvoir et d'éduquer le lecteur. Or comme l'indique Staël, le lecteur risque de confondre réalité et fiction et, en faisant l'expérience de la vie par images interposées, de devenir insensible à la souffrance humaine.

Ouvrages cités

- Fabre, Robert. *La mort au siècle des lumières*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1978.
- Fauchery, Pierre. *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*. Paris: Armand Colin, 1972.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.
- Gutwirth, Madelyn. *Madame de Staël, Novelist: The Emergence of the Artist as Woman*. Urbana: University of Illinois Press, 1978.
- Miller, Nancy K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Moers, Ellen. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday, 1986.
- Mylne, Vivienne. *The Eighteenth-Century Novel: Techniques of Illusion*. Manchester: UP, 1965.
- Oeuvres posthumes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*.
Précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits. Vol. 3. Paris: Firmin Didot Frères, 1886.
- Staël, Madame de. *Corinne ou l'Italie*. Préface de Simone Balayé. Paris: Gallimard, 1985.
- Winegarten, Renée. *Mme de Staël*. Learing Spa: Berg Publishers Ltd, 1985.

Derrière *Les paravents*: La vérité selon Jean Genet

Carine Bourget

Les *Paravents*, dernière oeuvre théâtrale de Jean Genet, a vu s'écouler cinq années entre sa parution en 1961 et sa première représentation par la troupe Jean-Louis Barrault - Madeleine Renaud en 1966, ce qui semble paradoxal lorsque l'on sait l'importance que l'auteur attache à l'aspect visuel. Le théâtre de Genet exploite les différents signes que la représentation permet, et même une analyse purement textuelle ne peut négliger les nombreuses indications scéniques qui parfois contredisent le contenu des dialogues. Cependant, les critiques ont tendance à concentrer leur analyse sur un aspect de la pièce au détriment de l'autre. Ainsi, l'analyse sociologique de Goldman se concentre uniquement sur l'aspect didactique de la thématique de la décolonisation, analyse réfutée par le traitement sémiotique de Chaudhuri parce qu'elle attribue un message clair et cohérent que l'auteur lui-même renie (Chaudhuri 111). Chaudhuri conclut que le théâtre de Genet "does not go anywhere. Instead it creates and maintains a static dynamic, a paradox reflected in its simultaneous affirmation and denial of all signs" (Chaudhuri 127). En effet, certains critiques prennent au pied de la lettre l'un des rares commentaires que l'auteur, beaucoup plus prolifique en ce qui concerne la représentation, a glissé parmi ses conseils à Roger Blin, metteur en scène des *Paravents*: "Les pièces, habituellement, dit-on, auraient un sens: pas celle-ci. C'est une fête dont les éléments sont disparates, elle n'est la célébration de rien" (cité dans Bickel 127). Cette citation a également influencé Bickel, selon qui Genet construit et dépouille pour mieux montrer "le vide, le néant qui, selon lui, constitue le fondement de l'être" (Bickel 128), ainsi que Dort qui y voit la négation d'un théâtre qui s'autodétruit (Dort 127-8). L'interprétation psychanalytique de Cetta qui affirme que Genet "immerse the audience in evil so that it is forced to face the repressed other in the Self" (Cetta 87) est l'une des plus compréhensives en ce sens qu'elle prend en considération le contenu et la forme. Ces diverses interprétations donnent au vide un sens

négatif que cet essai se propose d'inverser, en examinant le rapport existant entre le contenu qui entreprend une démystification du pouvoir, et la forme qui remet en question la conception traditionnelle du théâtre. Ce lien constituera le point de départ d'une définition de ce "rien" illusoire dans lequel se rejoignent les "éléments disparates" qui composent *Les Paravents*.

De par le contexte historique marqué par la chute de l'empire colonial français, *Les Paravents* a tout d'abord été reçu comme une satire virulente du colonialisme. Les représentations furent interrompues à deux reprises par des émeutes, et le Comité des Relations Publiques des Anciens Combattants d'Indochine et d'Algérie tentèrent de faire retirer la pièce (Genet 1972: 49, note du traducteur). L'anachronisme des costumes -au douzième tableau les Européens portent des costumes de 1840 environ- situe le drame hors du temps et implique que l'attitude des colonisateurs n'a pas évolué depuis 1837. La première référence concernant l'Algérie se trouve dans le septième tableau dans la description vestimentaire du Cadi qui porte un "costume traditionnel algérien"(59). De plus, les noms des colons aux consonnances anglo-saxonnes peuvent évoquer d'autres puissances coloniales. La plupart du temps, les personnages sont présentés comme étant avant tout Arabes et Européens. Le caractère atemporel et générique de la pièce est propre aux agents de la colonisation, qui, quel que soit le pays ou l'époque, se basent toujours sur les mêmes injustices.

La satire des motivations ethnocentristes typiques du colonialisme est évidente dans certaines répliques des colons. Le Gendarme adresse le reproche suivant à Leïla: "On est venu chez vous avec la civilisation et vous continuez à vivre en vagabonds." (88), Blankensee affirme à Sir Harold "c'est des hommes comme nous qui ont fait ce pays" (94). L'auteur dévoile le racisme que cache un mélange ambigu de paternalisme et de préjugés, la dichotomie amour/haine qui est à la base des rapports entre colonie et métropole. Par exemple, le Gendarme prétend fraterniser avec ceux qu'il désigne par le terme péjoratif de "Bicots" (87). Ce double aspect se retrouve dans la révolte des Arabes qui n'est pas un mouvement unifié, il y a un contraste net entre Warda qui désigne la France par le mot "patrie" (25) et Ahmed qui exalte "la haine des étrangers" (27), c'est-à-dire des colons. Sir Harold, dans la même réplique, affirme que l'Arabe est intrinsèquement voleur (98) et mentionne le fait que les colons leur ont volé un mot (99): le système de valeurs sur lequel se base le colon est perverti, et il se dénonce dans cette contradiction.

La domination des colons s'exerce par l'illusion, qui, lorsqu'elle sera devenue transparente pour les colonisés, donnera lieu à l'accession au pouvoir de ces derniers. L'instrument du pouvoir de Sir Harold, c'est ce gant qui reste suspendu miraculeusement en l'air, ou plutôt qui ne tient à rien de concret, et qui est décrit par Habib de la façon suivante: "Y a de la paille. Bien bourrée, pour faire comme s'il y avait son poing... [...] Et pour faire que ça paraisse plus dangereux... [...] Et pour faire que ça soit plus vrai..." (42). De même, le prestige de Monsieur Blankensee tient à ses coussinets (95), il reconnaît qu'il faut tout ce truquage pour nous imposer... pour en imposer!" (96). Mais le moyen le plus pernicieux est de se rendre "les maîtres du langage" (97), car celui qui maîtrise le langage -comme Blankensee le prétend par la description de ses roses- pense comprendre la réalité, et peut donc exercer sur celle-ci son propre contrôle.

Sir Harold est décrit dans les indications scéniques tout au début du quatrième tableau comme étant “très viril *selon le langage des colons*” (37, je souligne). S’il existe un langage spécifique aux colons, cela implique l’existence d’autres langages, ce moyen d’expression est intrinsèquement subjectif. Pour lui, “un Arabe ne vaut jamais cher” (91), la Vamp cherche les “sauvages”(120). C’est par le pouvoir des mots que Sir Harold a imposé au peuple colonisé l’image qu’il a construite de ce dernier, et qu’il leur impose en lui donnant un caractère inné:

LE FILS

Oui, qui t’a enseigné le tremblement?

LE CHEF

La droiture de votre regard et notre nature servile. (128).

L’ironie que l’on devine dans la réplique du chef est signe de l’effondrement du pouvoir des mots et de la révolte qui s’annonce. C’est pour cette raison que le Lieutenant donne l’ordre de tirer d’abord sur les miroirs (164), car leur empire s’effondrera le jour où l’image qu’ils ont construite sera confrontée à la réalité. Saïd et Leïla caricaturent l’image que les colons ont construites des Arabes: la laideur de Leïla n’existe qu’au niveau du discours, son visage sera dissimulé sous une cagoule noire -qui, de façon significative, sera retrouvée alors que Leïla aura disparu et que les Arabes émergent victorieux- et le malheur de Saïd est la honte que lui causent la laideur de sa femme, et par extension l’image qu’il a de lui-même. Il existe un décalage, un vide à combler, entre les codes visuel et linguistique qui ne sont pas mimétiques.

La construction illusoire et artificielle sur laquelle la puissance coloniale est basée fait le lien entre le discours colonialiste et l’expression théâtrale. Dans une interview, Jean Genet a déclaré: “It seems as if power could never get along without theatricality. Power protects itself by means of theatricality” (Fichte 182). La dénonciation de l’artifice à la base du pouvoir entraîne un démontage des mécanismes du théâtre, entraînant une prise de conscience aussi bien sur scène chez les colonisés que dans le public.

L’abondance des indications scéniques des *Paravents* témoigne de l’importance donnée aux objets et à tout ce qui est visuel. D’une part, la multiplicité des objets évoque le théâtre de l’absurde, dans lequel les personnages sont submergés par des objets au statut autonome. Au début du troisième tableau, Leïla s’adresse au pantalon de Saïd comme à un être humain. D’autre part, les “Quelques indications” préliminaires donnent un avant-goût de ce que l’on peut nommer la défaite du langage chez Genet. L’auteur précise que des dessins accompagneront ses explications de l’agencement de la scène (9), un autre code lui est nécessaire pour exprimer sa vision.

L’auteur utilise le dessin comme code alternatif au langage pour lui-même ainsi que pour ses personnages, mais seuls les Arabes dessinent leurs actions sur les paravents: le dessin devient alors symbole de défi. Au douzième tableau, la scène est divisée en deux niveaux de façon à représenter la hiérarchie sociale: sur une plateforme, Monsieur et Madame Bonneuil épinglent fièrement des décorations de guerre aux noms fantaisistes, mais qui sont l’équivalent des

crimes que les Arabes qui se trouvent en bas dessinent tour à tour sur le paravent. Un autre exemple se situe au dixième tableau, ce sont les flames dessinées par des ouvriers Arabes qui vont “brûler” les orangers. Ces actes sans paroles se trouvent en contre-point du dialogue sur le pouvoir colonial entre Monsieur Blankensee et Sir Harold, ce sont deux discours -colonialisme/indépendantisme- qui se fondent sur deux codes à la fois semblables et différents, car ils ne sont qu’illusion. Le langage est une construction artificielle sans rapport avec la réalité qu’il est censé dénoter, et à laquelle les Arabes essaient vainement de trouver une alternative: le code qu’ils adoptent a pour base ce qu’ils veulent renverser: l’illusion sémantique.

Les dessins effectués devant les spectateurs sur les paravents sont des mises en abyme de la création artistique, tout comme la séance d’habillage de Warda au deuxième tableau est une mise en abyme du rôle du comédien. Ce procédé, qui consiste à faire assister le spectateur à la mise des costumes est typique de ce qu’Abel nomme métathéâtre, et qui fait paraître réel tout ce qui se trouve sur scène et qu’habituellement nous tenons pour faux (Abel 80). Nous nuancerons cette remarque: le spectateur se trouve en situation de doute et d’incertitude totale par rapport au caractère à la fois réel et illusoire de la mise en abyme qui se déroule sur scène. Tout comme l’association d’éléments opposés - le paravent de la maison close est de couleur blanche, couleur associée en général avec la pureté-, l’auteur cherche à provoquer chez son public une mise en question de ce qu’il tient pour certain. L’auteur intervient à plusieurs reprises. S’il se retranche parfois derrière des aphorismes ironiques, tel “Leur [les Arabes] teint sera basané, *comme on dit.*” (10, je souligne), il met en doute l’exactitude d’une comparaison qu’il effectue dans les indications scéniques: “chapeau de feutre à larges bords, comme au Texas, *je crois*” (168, je souligne). Ce “je” (invisible pour les spectateurs, et que seuls les lecteurs remarqueront) fait le lien entre les deux aspects de la pièce: ce spectacle est la construction d’un dramaturge, qui, tout comme les colonisateurs, utilise l’artifice et l’illusion pour transmettre sa vision du monde.

L’artifice et le réel sont juxtaposés, tout d’abord les “maquillages excessifs contrast[er]nt avec le réalisme des costumes” (10); ceci dans le but de souligner le côté doublement artificiel du théâtre, en remettant en question ce que l’on tient pour réel: “Après du paravent, il devra toujours y avoir au moins un objet réel [...], destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés” (10). Ainsi, le moindre signe se manifestant pendant une représentation théâtrale est investi d’un certain sens, l’auteur nous dit lui-même qu’il a déjà interprété ce signe (Genet 1972: 25).

Les rapports qui lient les groupes apparemment distincts Arabes-colonisés/Européens-colons, l’artiste/le public, l’homme/la femme, sont basés sur un pouvoir illusoire, et il en est de même pour les oppositions d’abstractions vie/mort, amour-sexe/guerre. Cependant, cette conception binaire du monde se révèle obsolète. Dans le treizième tableau, le Lieutenant est dans l’impossibilité de déduire d’après le visage de Pierre si ce dernier est Arabe ou Français (153-154). Le phénomène d’acculturation est notable au niveau des costumes, ceux des Arabes forment un patchwork aux couleurs vives, cependant peu d’entre eux portent des costumes traditionnels. Dans le dixième tableau, l’auteur insiste à plusieurs reprises sur les costumes des ouvriers arabes qui dessinent le feu sur les orangers: ils “seront vêtus de costumes coupés à l’européenne, mais de couleurs vives et disparates” (90). L’influence étrangère ne se manifeste pas qu’au niveau vestimentaire. Les opprimés reproduisent les structures de leurs oppresseurs

après s'être révoltés contre elles, comme le montre cet échange:

LE 1er COMBATTANT (montrant les Européens)
Et ceux-là, qu'est-ce qu'ils vont penser de toi... et de nous?

LA MERE (éclatant de rire)

Mais puisque c'est ceux-là que vous voulez démolir! Tu crois que leurs dures, c'est pas du bidon?... (258).

Le combattant se rend compte que "d'ici peu, [ils] seron[t] tous cartésiens" (255), c'est-à-dire que la façon de penser européenne s'est subrepticement infiltrée dans leur esprit. Ce n'est pas un hasard si le prénom de Warda signifie "une rose" en arabe et si les fleurs que Monsieur Blankensee cultive sont des roses. Warda est inclassable: le pouvoir érotique qu'elle exerce sur les hommes est basé lui aussi sur l'artifice, elle duplique le pouvoir auquel son peuple est soumis.

Ce croisement entre groupes n'est pas omniprésent, il est parfois remplacé par une distance infranchissable. Le langage et les objets se rejoignent en ce sens qu'ils construisent le vide. La valise que porte la mère au premier tableau, "pleine de cadeaux" (15), "tombe par terre en s'ouvrant, et perd tout son contenu: elle était vide" (20). Les deux systèmes linguistique et visuel sont en contradiction, de plus le vide devient un objet. Les contradictions existent également au niveau interne, et elles apparaissent à deux reprises au niveau visuel: "*Tous les morts baissent la tête (alors que la Mère est au-dessus d'eux) pour la regarder*" (188, indications scéniques). Les vêtements de Warda sont analogues à la valise. Elle qui a pratiqué la prostitution comme un art(ifice), elle n'existe que par ses atours et son style, c'est par ses artifices qu'elle fascine et domine les hommes. Warda, tout comme les colons une fois leur pouvoir perdu, se retrouve en loques; les Arabes, qui ne se laissent plus leurrer par les apparences, l'obligent à se défaire de ses atours. Warda, qui tirait sa fierté de ce style -vêtements et curage de dents- qu'elle a mis vingt ans à perfectionner, est maintenant obligée de se mettre à nu comme les prostituées françaises pour ses clients. Paradoxalement, les Arabes s'occidentalisent dans leurs moeurs sexuelles alors qu'ils viennent de se dégager de la tutelle française. Cette occidentalisation se traduit par un renversement: Warda dominait, elle est maintenant dominée. L'essence du pouvoir est donc dans l'illusion, et s'il change de main, il semble que l'opposition binaire dominants/dominés soit immuable,¹ puisque les Arabes reproduisent les mêmes structures que leurs oppresseurs.

Genet se sert de l'illusion qui est à la base même de la représentation pour dénoncer l'ordre établi. En dévoilant les mécanismes du théâtre, Genet refuse de donner à sa pièce l'apparence du vrai propre au théâtre traditionnel. Le dramaturge cultive le côté magique de l'illusion théâtrale dans l'invraisemblance de certaines indications scéniques impossibles à mettre en pratique (par exemple: "*Sur le paravent apparaît un croissant de lune*" 49).

La frontière entre la réalité et l'illusion est symbolisée par les paravents qui donnent son titre à ce spectacle déconcertant. En tant qu'éléments de décor, ils sont cet espace réel sur lequel s'inscrit l'illusion, une frontière artificielle entre la vie et la mort, un entre-deux ineffable car il est inconcevable. A la suite des personnages, Genet invite son public à briser les paravents. Tout comme l'espace scénique est dépouillé de tout artifice -les acteurs emportent les derniers

objets-, la pièce laisse une impression d'absence de signification: ce vide est la vérité dépouillée de tout artifice, absence de vérité ou d'une vérité. Selon Jean Genet,

it is only that kind of truths -the truths that cannot be proven and that, in fact, are false, those that one cannot, without seeming absurd, carry to their ultimate conclusions without arriving at the negation both of the truths themselves and of oneself -these are the truths that ought to be exalted by any work of art (Genet 1972: 77).

La pièce *Les Paravents* est à l'image de son décor: l'auteur précise qu'il veut une scène close, délimitée, dans un théâtre en plein air: à la fois clôture et ouverture. Genet laisse libre cours à l'imagination de son public qu'il n'emprisonne pas dans sa propre vision.

Michigan State University

Notes

¹Les autres pièces de Genet (*Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres*) mettent en relief la même structure.

Ouvrages cités

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Bickel, Gisèle. *Jean Genet. Criminalité et transcendance*. Stanford French and Italian Studies 55. Saratoga, Calif.: Anma Libri, 1987.
- Cetta, Lewis. *Profane Play, Ritual, and Jean Genet*. Alabama: The University of Alabama Press, 1974.
- Chaudhuri, Una. *No Man's Stage. A Semiotic Study of Jean Genet's Major Plays*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.
- Dort, Bernard. "Genet: The Struggle with Theater." *Genet. A Collection of Critical Essays*. Ed. Peter Brooks and Joseph Halpern. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- Genet, Jean. *Les Paravents*. Paris: L'Arbalète, 1961.
- . *Reflections on the Theatre and Other Writings*. Trad. Richard Seaver. London: Faber & Faber, 1972.
- Goldman, Lucien. "The theater of Genet: A Sociological Study." *Genet. A Collection of Critical Essays*. Peter Brooks and Joseph Halpern, Eds. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- Fichte, Hubert. "I Allow Myself to Revolt: Interview with Jean Genet." *Genet. A Collection of Critical Essays*. Peter Brooks and Joseph Halpern, Eds. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

Le jeu des pouvoirs ou pourquoi *Hérodiad*

Magalie D. Hanquier

En lisant *Hérodiad*, dernier des *Trois Contes* de Flaubert, les critiques se sont souvent interrogés sur la hiérarchie des personnages. Certes, Hérodiad, l'épouse si peu légitime d'Antipas a donné son nom au texte, mais pour C.H. Wake par exemple, Antipas est en fait le personnage central (322).^{1,2} En revanche, selon Jane Robertson, Antipas représente "l'homme moyen" et c'est la tension entre Hérodiad, femme prise dans la temporalité et le monde de l'Ancien Testament, Jézabel et Iakannan, prophète si peu humain d'un nouveau monde, celui du nouveau testament, qui sous-tend la structure du conte.³

Cette difficulté que nous avons de découvrir un protagoniste ne tient-elle pas au fait que les rôles de chaque personnage évoluent au cours du récit? De leurs actes, de leurs désirs et de leurs rapports ne naît-il pas un renversement de hiérarchie qui modifie leur importance dans l'économie du texte?

Peut-être en étudiant le jeu des pouvoirs dans *Hérodiad* et ses multiples redistributions, tant au niveau politique que religieux, parviendrons-nous à élucider le mystère du titre. A travers l'éclairage que nous pourrons donner sur l'organisation hiérarchique des personnages nous tenterons de découvrir un sens nouveau à l'utilisation de cet épisode biblique par Flaubert.

La vision qui débute *Hérodiad* a été longuement commentée par les critiques car de nombreux éléments du récit y sont rassemblés. On sait que Flaubert déclara la voir véritablement.⁴ Le pouvoir d'Antipas apparaît d'abord immense, il domine du haut de son nid d'aigle les provinces soumises à sa juridiction, inaltérable sur son bloc de basalte comme un seigneur du Moyen-Age dans son château-fort entouré de "[q]uatre vallées profondes" (139) qui tiennent lieu de fossés. Même la balustrade de sa terrasse est en bois de sycomore réputé incorruptible. Le soleil en se levant "derrière Machaerous" (140) lui fait comme une couronne flamboyante. Ses provinces semblent remplies comme une corne d'abondance.

Mais déjà la première scène nous annonce combien le pouvoir d'Antipas est menacé. Machaerous est "suspendue au-dessus de l'abîme" (139)

et ce mot est repris plusieurs fois: "leur masse jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre" (140), "la profondeur des abîmes le troublaient" (145). La Tour Antonia, symbole de la puissance des Romains, lui rappelle qu'il tient son pouvoir de ces derniers. Quant au temple de Jérusalem, il évoque ces Juifs qui "ne voulaient plus de ses moeurs idolâtres" (142). Surtout, au-delà des menaces tangibles que ces peuples représentent, un angoissant mystère semble émaner des profondeurs de l'ombre. Quand le brouillard se déchire, ce ne sont que "les contours de la Mer Morte" (140) qui apparaissent, mais "ensevelies plus bas que le rivage sous les eaux pesantes" (146) se trouvent les "villes maudites" (146). Si les "crêtes" (140) et les "surfaces raboteuses" (140) des montagnes expriment l'agressivité de ce pays aride, elles sont loin de provoquer autant l'inquiétude que "leur masse" (140) "encore dans l'ombre" (140).

Plus encore que des forces politiques hostiles ou dominantes Antipas peut donc craindre des forces occultes qui se sont jadis exprimées et menacent encore depuis les profondeurs de la terre. A ce point du récit, Antipas ne semble pas établir une claire hiérarchie des dangers qui l'accablent. En distingue-t-il même la nature différente?

La première menace sérieuse qu'il aperçoit de son balcon est incarnée dans "les troupes du roi de Arabes, dont il avait répudié la fille pour prendre Hérodiad" (141). Cette dernière constitue donc la cause du conflit. En fait, depuis son arrivée, Hérodiad semble avoir érodé peu à peu la puissance d'Hérode par sa simple présence. De leurs amours "tous ses malheurs découlaient" (148). En effet, Hérode est vieilli, voûté, tout en lui semble respirer la tristesse, sa "toge sombre" (148), son "front chagrin" (148-49). Il paraît sans force, sans projet, vide et sans avenir.

Pourtant, Hérodiad se présente comme un allié politique enthousiaste qui ne prend pas le temps de se parer pour lui annoncer avec joie l'emprisonnement de son propre frère, Agrippa, et par là même la fin de ses craintes vis-à-vis de l'Empereur. Elle a fait plus: "les clients achetés, les lettres découvertes, des espions à toutes les portes, et comment elle était parvenue à séduire Eutychès le dénonciateur" (147). Pour unir son sort à celui d'Hérode, elle a même abandonné sa propre fille dans Rome. Hérodiad prétend donc contribuer au pouvoir d'Antipas et cela paraît d'ailleurs être son intérêt. Mais Hérode se méfie. S'il justifie politiquement les actions d'Hérodiad, il ne s'enthousiasme pas de son aisance à les accomplir. Il ne semble pas accorder beaucoup de crédit à sa soudaine tendresse maternelle. Surtout, "il la repoussa" (148), nous dit le narrateur. Antipas semble éprouver plus de dégoût que de lassitude pour elle. Nous sentons donc dès les premières pages du conte que le duo politique Hérode-Hérodiad comporte des failles qui pourraient avoir des conséquences sur leur possession du pouvoir. En fait, on peut dire qu'Hérodiad mine le pouvoir d'Antipas: indirectement et extérieurement en provoquant la guerre (sorte d'Hélène) et directement en ne suscitant plus que de la répulsion chez Antipas, source permanente de tristesse à l'intérieur du palais.

L'opposition d'Antipas et d'Hérodiad apparaît clairement dans l'enchaînement de l'ordre et du contre-ordre adressés à Mannaï: "Tue-le" - "Arrête" (149). Dès lors, Iakannan apparaît comme l'objet sur lequel se cristallise leur opposition. Mais c'est encore à Antipas que Mannaï obéit. Or Mannaï est le bourreau, la main par laquelle s'exerce le droit de vie et de mort du souverain sur

ses sujets. Flaubert nous l'a déjà longuement décrit: "ses dents brillaient, et ses orteils posaient légèrement sur les dalles, tout son corps ayant la souplesse d'un singe, et sa figure l'impassibilité d'une momie. (143). Il me semble qu'il est aussi l'archétype du soldat antique tel que Flaubert l'imaginait déjà dans *Salammbô*, rusé, félin et d'une sauvagerie carnassière. Il est donc bien la main armée du pouvoir, celui sans lequel la puissance demeure sans effet, désarmée. Cependant, il est "vieux, décharné" (142), une "sommolence décolor[e] ses yeux" (143) et l'on pense aussitôt qu'Antipas se repose sur une arme fidèle mais usée. Hérodiad, par ses récriminations contre l'indulgence d'Antipas envers Iaoakanann, entraîne le Tétrarque dans une sordide querelle de ménage où il perd toute dignité: "J'ai pris un bon soutien, en entrant dans ta famille!" - "Elle vaut la tienne!" (152). Il est méprisé dans sa propre maison par son épouse, "exhalant le mépris de la patricienne pour le plébéien" (152): comment pourrait-on encore croire à son pouvoir?

Après qu'Antipas ait aperçu pour la première fois Salomé, un second indice nous est donné de l'attitude ambiguë d'Hérodiad à son égard. Elle qui s'est vue repoussée par le Tétrarque, loin de s'alarmer des "flammes [qui] s'allumaient dans ses yeux" (154) ne semble ressentir aucune jalousie "et s'en [va] soudainement apaisée" (154). Or Hérode ne semble pas s'apercevoir de cette troublante réaction. Lui, qui pourtant se méfiait d'Hérodiad au début de leur entretien, présente ici le même aveuglement qu'il montrera lors du banquet final. Bien qu'Antipas semble déjà conscient d'avoir commis une erreur en s'abandonnant à sa passion pour Hérodiad, sa vigilance lui fait défaut dès que ses sens s'enflamment. L'on sent dès ce moment qu'Hérode met délibérément en danger son pouvoir politique parce qu'il manque de pouvoir sur lui-même. Comme le dit C. H. Wake, "a new dream emerges and suddenly takes possession of him" et "his will [is] not in control." ⁵

Lorsqu'au chapitre II Vitellius apparaît, Hérodiad compromet les relations du souverain avec Rome. Elle "s'avançait d'un air d'impératrice" (159) nous dit le narrateur. Or, ceci ne peut que déplaire au Romain pour lequel il s'agit de demeurer "fidèle toujours aux Césars" (159). Son attitude hautaine ne demeure pas son unique maladresse, elle dévoile au Proconsul qu'elle en sait plus que lui sur les affaires de l'Etat, soulevant ainsi sa méfiance ("elle lui parut dangereuse" (159)) et ranimant son animosité envers Antipas. En se présentant comme une rivale de Rome, elle met en danger par son orgueil le pouvoir délégué à Hérode par César.

Seules les invectives de Iaoakanann lient le couple royal. Ils subissent ensemble l'accusation d'adultère et d'inceste, d'autant moins contestable que le prophète peut ajouter: "[l]e châtement est déjà dans ton inceste. Dieu t'afflige de la stérilité du mulet!" (174). Une fois encore, Hérodiad qui "vaincue par une fascination" (171) s'était précipitée vers la fosse, couvre Antipas de ridicule car "[d]es rires s'élevèrent" (174). Notons qu'elle contrôle aussi peu son orgueil qu'Hérode sa sensualité. Pour évoquer la honte d'Antipas, Flaubert écrit: "Antipas paraissait mourir" (176). Mais il s'agit de bien plus qu'un cliché: le Tétrarque Antipas a réellement commencé son agonie.

Sa peur, sa honte et son sentiment d'impuissance l'ont déjà rendu manipulable par Hérodiad dès le chapitre II. En effet, pour la plupart des critiques Antipas admire et respecte Iaoakanann jusqu'à la danse de Salomé où il se trouve contraint de le condamner par sa promesse insensée. Mais en fait il ne me paraît plus se soucier de son sort lorsqu'il confirme l'affirmation mensongère

d'Hérodiad : "Il [Iaokanann] ordonne au peuple de refuser l'impôt!" (177). D'ailleurs, bien qu'Antipas dise de Iaokanann dans le chapitre I : "Sa puissance est forte!... Malgré moi, je l'aime!" (156), il s'est déjà résolu à le combattre ("Puisqu'il m'attaque, je me défends" —155) et affirme à son propos : "On ne relâche pas les bêtes furieuses!" (156). Dans cette perspective, la danse de Salomé pourrait ne constituer qu'un coup de grâce. Cependant, plus Hérodiad constitue une nuisance politique pour Antipas, plus il paraît s'en rapprocher. Afin de comprendre la logique d'Hérode, il devient nécessaire d'étudier leurs relations selon une autre perspective.

L'amour n'unit plus le Tétrarque à Hérodiad, mais lorsqu'au chapitre II il recourt à elle pour lui donner "du courage" (180), l'on nous dit : "tous les liens n'étaient pas rompus de l'ensorcellement qu'il avait autrefois subi" (180). Quoique Hérode prétende haïr Hérodiad, il ne peut s'en passer. Bien qu'elle ait perdu les attraits de sa jeunesse, qu'elle le méprise et qu'elle nuise à son gouvernement, elle lui demeure précieuse. En fait, bien qu'Antipas soit préfet de Rome, il n'appartient pas au monde rationnel de Vitellius. C'est un homme de l'Ancien Orient qui croit aux signes interprétés par les sages et pour lequel la réalité objective n'est pas la seule réalité. Aussi ne fait-il pas reposer son pouvoir uniquement sur des choix politiques mais essentiellement sur la protection de puissances mystérieuses. Lorsqu'il fait appel à Hérodiad pour le rassurer et lui donner du courage, ce n'est donc pas, en l'occurrence, à l'amante qu'il s'adresse mais à la sorcière. Tout comme il ne doute pas de la science de Phanuel, il est certain qu'Hérodiad peut l'aider. Or, elle détient effectivement le talisman qui doit protéger sa vie et son pouvoir : "une médaille bizarre, ornée du profil de Tibère" (180). Quand le banquet tourne au pugilat, Antipas ne fera pas appel à l'armée, en souverain moderne, mais à la magicienne en brandissant l'amulette. Aussitôt, Hérodiad apparaît et la fureur s'apaise ou plutôt se pétrifie. Le geste d'Antipas était incantatoire et la parole d'Hérodiad s'est révélée performative.

Jusqu'ici, nous avons considéré Hérodiad comme un adjuvant potentiel d'Antipas. En tant qu'épouse, elle s'est montrée décevante; comme alliée politique elle est maladroite; mais comme magicienne elle est efficace. Il nous faut donc à présent inverser le sens de notre observation et considérer en elle-même Hérodiad.

Hérodiad apparut, - coiffée d'une mitre assyrienne qu'une mentonnière attachait à son front: ses cheveux en spirale s'étendaient sur un péplos d'écarlate, fendu dans la longueur des manches. Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions (195).

Flaubert compare Hérodiad à la déesse de la terre d'origine phrygienne assimilée à la déesse Astarté. Margaret Lowe⁶ nous précise qu'il avait noté: Hérodiad est "en haut des tribunes; et elle doit être en haut car dans la religion syrienne les femmes sont toutes-puissantes et elles sont en haut". A partir de cette remarque, il devient possible de revisiter tout le conte.⁷ Tout d'abord, pour un homme du dix-neuvième siècle, Astarté représente la grande déesse de la luxure et c'est ainsi que Iaokanann la perçoit au chapitre II. Cybèle dompte aussi les bêtes sauvages et nous avons déjà signalé son pouvoir de mettre fin à la cohue des peuples exaltés, d'un seul mot. Cybèle est également une déesse-mère et Hérodiad possède une enfant. Si l'on accepte l'association d'Hérodiad à Cybèle

il devient nécessaire de s'interroger sur le personnage d'Antipas. Dans les diverses légendes concernant Cybèle, la déesse se trouve associée à un dieu inférieur: Attis. Ce dernier est considéré comme un dieu de la végétation,⁸ or en tant que gouverneur, Antipas est responsable des productions agricoles de la région. Au début du récit, il détourne la vue du temple "pour contempler les palmiers de Jéricho" (140-41), déjà il avait remarqué "les grenadiers d'Esquol" (140), les "vignes de Sorek" (140) et les "champs de sésame de Karmel" (140). Par ailleurs, lorsque le culte de Cybèle se répandit à travers la Grèce, la figure d'Attis fut modifiée.⁹ Il fut représenté comme un berger dont Cybèle serait tombée amoureuse. Or Hérodiad, l'orgueilleuse patricienne, rappelle à Antipas ses origines plébéiennes et notamment que certains de ses ancêtres étaient bergers. Cybèle choisit ce berger comme prêtre et Antipas attribue à Hérodiad les pouvoirs surnaturels des dieux. Notons encore que la citadelle de Machaerous est bâtie "sur un pic de basalte" (139) et une pierre noire symbolise la déesse.¹⁰ Flaubert compare la citadelle à "une couronne de pierres" (139), l'image d'une tour crénelée qui se dégage évoque la couronne en forme de tours qui est l'attribut des déesses-mères d'Asie. Enfin, Cybèle fut adorée sur les montagnes. En poursuivant le parallèle entre l'histoire d'Antipas et celle d'Attis, peut-être le conte révélera-t-il une complexité nouvelle.

Selon la légende, Cybèle aurait imposé à Attis un voeu de chasteté qu'il rompit en épousant la fille de la rivière Sangarios. Sans doute pouvons-nous remarquer que Iaokanann est lié au Jourdain dans lequel il baptisa. D'ailleurs, Antipas dit de Iaokanann: "[s]a puissance est forte!... [m]algré moi, je l'aime!" (156), ce qu'Hérodiad, l'épouse humaine, ne peut tolérer. Lorsque la déesse apprit la trahison du prêtre Attis, elle le frappa d'un délire frénétique au cours duquel il se mutila. Or Antipas est pris de délire durant la danse de Salomé. En décapitant Iaokanann, c'est lui-même qu'il assassine, comme l'a fait remarquer C.H. Wake.¹¹ En effet, son pouvoir se retourne contre sa volonté et il est contraint de céder aux forces qui le manipulent. La mutilation n'est pas du même ordre, mais Antipas a perdu la raison tout comme Attis. L'aspect naturel de la danse se trouve renforcé par le contraste entre les descriptions de Salomé avant, pendant et après son exécution. La banalité de la phrase "[u]ne jeune fille venait d'entrer" (195) ne laisse aucunement présager des débordements de sensualité et d'érotisme qui vont suivre. Après la danse, son silence, son obéissance "au claquement de doigts" (199) anonyme, son zéaiement, son "air enfantin" (199) son oubli du nom de la victime et son sourire créent un contraste violent avec le spectacle qui a précédé. Pendant la danse la déesse s'est réellement incarnée dans l'enfant. Ce n'est donc pas à sa sensualité incontrôlée qu'Antipas a cédé mais à la toute-puissance de la chair ("[c]'est Vénus tout entière à sa proie attachée"). La légende se poursuit par la métamorphose d'Attis en pin par Cybèle. A la fin du récit, Antipas semble subir une sorte de pétrification: "il ne resta plus dans la salle qu'Antipas, les mains contre les tempes, et regardant toujours la tête coupée" (202).

Le couple Hérodiad-Antipas semble donc fonctionner à deux niveaux. Au niveau humain, un souverain de l'Ancien Orient finit par perdre son pouvoir en s'accrochant à de vieilles puissances dont la force se trouve abolie par de nouvelles qui les dépassent en se jouant d'elles et de leurs représentants. Au niveau des dieux, dans l'accomplissement-même du destin des anciennes déités païennes s'amorce l'avènement du dieu chrétien. S'il est vrai, comme le dit J.D.

Hubert¹² que “if we view the entire situation from the standpoint of chronology, we can sense a waning of the old order, the coming into being of the new, for the day of Salomé’s danse and Iaokanann’s beheading, coinciding with the Tetrarch’s birthday, stands at a threshold in time” (248-49), il ne marque peut-être pas “the separation between the two Testaments” (ibid), mais l’émergence du monde chrétien au sein du monde païen.

Cependant, le mythe d’Attis est aussi un mythe de la résurrection, c’est-à-dire de la régénération. A condition de n’envisager que les aspects majeurs de chacun des cultes, le nouveau apparaît comme une métamorphose de l’ancien. En effet, si dans la mort de Iaokanann s’accomplit celle d’Antipas-Attis, l’on peut aussi convenir que Iaokanann ressuscite d’une certaine façon dans le Christ, qui lui-même par sa mort régénère le monde et ressuscite à son tour. Dans cette suite de réincarnations, et de résurrections salvatrices, qui s’accordent avec le culte des Anciens et le Nouveau Testament, Flaubert me semble avoir exprimé son intérêt pour un synchrétisme religieux semblable à celui qu’il laissait deviner dans certaines de ses lettres. Car, lorsqu’il écrit: “[l]’histoire d’Hérodiade telle que je la comprends, n’a aucun rapport avec la religion,”¹³ on peut entendre par là, comme il le dit lui-même, qu’il ne veut pas faire édifiant, une apologie chrétienne n’est pas dans ses projets. Mais il écrit aussi: “On ne vit pas sans religion,”¹⁴ “ce qui m’attire par-dessus tout, c’est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l’une que l’autre. J’y découvre, moi, nécessité et instinct.”¹⁵ Ainsi peut-on extrapoler qu’il s’intéresse au fond commun de toutes les religions, à ce qui fascine universellement l’homme.

Jusqu’ici, nous avons essayé de montrer que deux trames se tissent en *Hérodiade*. La première nous raconte comment le Tétrarque Antipas perdit son pouvoir sous l’influence d’une femme pernicieuse et retorse: Hérodiade. Le second reprend le mythe du couple divin Attis-Cybèle et là encore c’est sous l’influence de Cybèle-Hérodiade que s’accomplit la régénération du monde. Mais il ne me semble pas pouvoir conclure ici sur la nécessité du titre *Hérodiade* car au fond, de quelque façon qu’on l’envisage c’est bien Iaokanann qui en mourant triomphe. En effet, dans tous les cas, il remplit sa mission et accomplit son destin: pour que le Christ “croisse, il faut qu[’il] diminue” (145), en mourant il fait advenir le règne de la Bonne Nouvelle. La raison pour laquelle son nom ne fut pas associé au titre demeure un mystère qu’il nous faut tâcher d’éclaircir.

La complexité du personnage de Iaokanann me semble provenir du fait qu’il n’est pas un personnage de roman tel qu’on l’entend traditionnellement. Autant Flaubert nous permet de comprendre la psychologie d’Hérode et celle d’Hérodiade, autant nous ne possédons aucun indice pour analyser celle de Iaokanann. En fait, Iaokanann constitue la cristallisation des forces surnaturelles ou tout simplement de l’énergie qui permet la régénération de la terre. Nous prenons l’habitude de l’appeler Iaokanann, mais Flaubert ne le nomme pas tout d’abord. “Tout à coup, une voix lointaine, comme échappée des profondeurs de la terre, fit pâlir le Tétrarque” (142). Il surprend, il constitue une menace latente, pourtant il demeure une voix sans visage, impossible à emprisonner, irréductible. En l’entendant on pense aux grondements qui précèdent les catastrophes naturelles, éruptions volcaniques, tremblements de terre ou orages. S’il n’y avait le mot “voix”, l’on ne songerait pas à un homme. C’est un mouvement de fond encore lointain, une armée en marche, mais pas un personnage comme Antipas ou Manaï. D’ailleurs, si le narrateur l’appelle “Iaokanann”, ces deux derniers

ne semblent oser le nommer: "Où est-il?" (143) demande le premier, "Là! Toujours!" (143) répond le bourreau. Iaokanann est associé à l'ombre ("profondeurs de la terre" (142), "dans les ténèbres (145), "le soir") et au mystère ("Ils ont échangé avec lui des paroles mystérieuses" (143)) à la fois celui qu'il porte et celui où on le tient, à l'inconnaissable enfin.

Dans tout le premier chapitre, les paroles de Iaokanann sont rapportées par les autres personnages sans que l'on assiste à leur première profération. D'abord Mannaëi dit: "je le vois qui marche dans les ténèbres, en répétant: 'Qu'importe? Pour qu'Il grandisse, il faut que je diminue!'" (143). Puis Hérodiad évoque pour Antipas les injures que Iaokanann lui a lancées, mais elle ne reproduit pas fidèlement ses propos, qui d'ailleurs ne lui appartiennent pas en propre puisqu'ils contiennent toutes les malédictions des prophètes. Cette présentation renforce notre impression que cette voix n'est pas celle d'un homme, mais que tout en émanant d'abord d'une certaine bouche humaine, elle est en fait désincarnée. Iaokanann n'est que le premier relais transmetteur de paroles qui le dépassent et se répandent au-delà de lui, sans son contrôle.

Au chapitre II, l'on entend et l'on voit enfin Iaokanann, dont l'existence semblait mythique. De "sa voix caverneuse" (171) — qui reprend l'expression "échappée des profondeurs de la terre" (142) —, il confirme qu'il ne menace pas en son nom mais en celui de "l'Éternel" (172). Mais son discours demeure mystérieux pour son audience: "De quel conquérant parlait-il?" (172). De fait, même ses promesses douces se transforment en menaces pour Antipas, "l'existence d'un fils de David l'outrageant comme une menace" (174). Le mystère de Iaokanann ne provenait donc pas uniquement de sa réclusion, il constitue son trait dominant. Seules ses menaces contre Hérodiad sont explicites et elle les comprend. Au reste, il la condamne sans rémission possible, ne lui offrant aucune chance de repentir. Peut-être dans cette dichotomie qui s'établit ici entre Hérodiad et les autres peut-on voir la confirmation qu'au coeur de ce conte se situe le combat entre Cybèle, déesse de la terre en son état primitif et ce dieu que Iaokanann nomme "l'Éternel". En effet, si aucun pardon ne peut être accordé à Cybèle-Hérodiad, c'est qu'elle doit disparaître pour que la terre entame un nouveau cycle.

De ce moment, l'on n'entendra plus Iaokanann, mais son mystère grandira jusqu'à sa mort. Ainsi Mannaëi, le mystique samaritain, faillira au moment de l'exécuter, il aura des hallucinations: "Il avait aperçu devant la fosse le Grand Ange des Samaritains, tout couvert d'yeux et brandissant un immense glaive, rouge, et dentelé comme une flamme" (200). Ici Flaubert me semble renforcer sa vision religieuse synchrétique, en introduisant dans le jeu des forces qui amènent une nouvelle ère cet "Ange des Samaritains" opposé aux Juifs, qui semble protéger Iaokanann et jette Mannaëi dans la confusion, mais en réalité diffère l'accomplissement de la mission du prophète et donc l'avènement du nouveau monde.

Au-delà de la mort, Iaokanann paraît encore posséder une volonté, car l'expression "[l]a tête entra" (201) nous donne le sentiment qu'elle se meut elle-même. En l'examinant, les capitaines romains nous permettent de constater combien la blessure infligée au prophète visait surtout à le faire taire. En effet, le cou qui aurait dû être tranché n'est pas mentionné, mais Mannaëi a "entamé la mâchoire. Une convulsion tirait les coins de la bouche. Du sang caillé déjà parsemait la barbe" (202); l'attaque s'est concentrée autour de la bouche. Or, en cette

tactique se situe l'erreur des défenseurs de l'ancien ordre, car la parole de Iaokanann ne siège déjà plus en lui, elle a été propagée par d'autres hommes et Jésus peut désormais en compléter le message. Cependant, le mystère ne s'éclaircit que pour Phanuel grâce à la réponse apportée par les messagers. La lourdeur de la tête durant son transport représente à la fois le poids de l'espoir et la garantie qu'il est fondé. Ainsi se confirme que Iaokanann n'est pas le représentant d'un être humain, mais le véhicule provisoire d'une voix céleste, la matérialisation de la mutation en train de s'accomplir. Pourtant, le narrateur utilise l'expression "être humain" à propos de Iaokanann, le mystère qui l'entoure ne suffirait-il pas à lui refuser la qualité de personnage?

En fait, dans le premier et le deuxième chapitre, Iaokanann est explicitement comparé à un animal. "[I]l a l'air tranquille d'une bête malade" (145), dit Mannaeï tandis qu'Hérodiad le décrit ainsi: "Il avait une peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d'un lion. Ses prunelles flamboyaient; sa voix rugissait" (150). Plus tard, le narrateur — juste après avoir appelé Iaokanann "[u]n être humain" (170) et comme pour le nier — lui attribue "de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos" (170) et assimile sa prison à "son antre" (170). Iaokanann lui-même dit: "Je crierai comme un ours, comme un âne sauvage" (174). Or on se souvient que Cybèle-Hérodiad domptait les animaux sauvages. Ici Iaokanann fonctionne comme un symbole de sa réduction à l'impuissance, car contre cette bête, féroce à son égard, elle ne peut rien, il demeure irréductible. D'ailleurs, il est clair dès le premier chapitre que Iaokanann est indestructible: "Quand on l'avait pris et lié avec des cordes, les soldats devaient le poignarder s'il résistait; il s'était montré doux. On avait mis des serpents dans sa prison; ils étaient morts" (151). L'erreur d'Antipas et d'Hérodiad est justement qu'ils s'obstinent à prendre Iaokanann pour un "homme" (150), un "prisonnier" (177), dont la "puissance est forte" (156). En réalité, il n'est qu'énergie concentrée, évocation d'une force souterraine qui se répand: "Il a même dépêché de Machaerous des hommes qui bouleversent [les] provinces" d'Antipas, "[I]l ira chez les Arabes, les Gaulois, les Scythes. Son oeuvre doit s'étendre jusqu'au bout de la terre!" (156). "Son nom circulait" (171), "[I]a voix grossissait, se développait, roulait avec des déchirements de tonnerre, et, l'écho dans la montagne la répétant, elle foudroyait Machaerous d'éclats multipliés" (176).

Ainsi se confirme la nature inhumaine de Iaokanann, vecteur de l'énergie nouvelle, tonnerre d'un nouveau Zeus. D'ailleurs, lorsque "renversa[nt] la tête" (175), son visage a "l'air d'une broussaille, où étincelaient deux charbons" (175), il prend en quelque sorte feu se révélant pure énergie. Lisant "Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles; et les candélabres à l'entour envoyaient des rayons" (202), hommes du vingtième siècle, nous songeons que de la fantastique énergie qui vient d'être relâchée, comme dans une explosion nucléaire, il reste encore la trace radioactive. Tout s'est accompli, mais la tête de Iaokanann comme dans les tableaux de Gustave Moreau irradie encore. Parallèlement, un double renversement s'est effectué qui affirme la réalisation de la conversion du monde.

Tout au long des deux premiers chapitres, nous avons déjà noté que Iaokanann est associé aux ténèbres. Au contraire, Antipas est associé à la lumière: nous le découvrons à l'aube, alors que le soleil rougit Machaerous; lorsqu'il parle de Iaokanann pour la première fois avec Phanuel, il est couché

sous “un bouclier d’or” (155) qui luit “comme un soleil” (155); et tandis que Iaokanann “dispara[ît] dans les profondeurs de son antre” (170), “le soleil faisait briller la pointe des tiaras, le pommeau des glaives” (170). Déjà Iaokanann prédit la disparition de la lumière pour les peuples fidèles à l’ordre ancien, à travers ses mystérieuses métaphores: “comme l’avorton d’une femme qui ne voit pas le soleil” (172), “[i]l faudra.... te réfugier dans les cyprès...., dans les cavernes” (172), “[o]n ira, la nuit, chercher son pain” (172), enfin “les chacals” évoquent des ténèbres généralisées. Or, dans la scène finale, alors que la tête coupée rayonne dans son nimbe, “les flambeaux s’éteignaient” (202) et Antipas demeure dans le noir. Hérode-Attis, serviteur des anciens dieux qui possédait le pouvoir d’enfermer Iaokanann se retrouve à son tour privé de lumière. De même Iaokanann, longtemps assimilé à une “bête furieuse” (156) enflammée, dévastatrice, hurlante et rouge, après sa mort prend une transparence empreinte de paix, irradie une lumière froide: “Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles” (202). Au contraire, Hérodiad, qui était apparue pour la fête derrière les panneaux de “la tribune d’or” (194), “à la splendeur des cierges” (195), en pleine gloire, presque irréelle dans sa beauté divine et sereine, se transforme en animal sauvage, enragé et exempt de dignité lorsque Mannaëi échoue: “La fureur d’Hérodiad dégorgea en un torrent d’injures populacières et sanglantes. Elle se cassa les ongles au grillage de la tribune, et les deux lions sculptés semblaient mordre ses épaules et rugir comme elle” (200). Iaokanann a donc bien inversé leurs rôles et fait tomber Cybèle- Hérodiad de son piédestal en la rabaisant au niveau des bêtes sauvages dont elle était la maîtresse.

Le titre du conte semble à présent s’éclaircir. En effet, au niveau humain, Hérodiad manoeuvre tout au long du conte Antipas. Elle possède en réalité le pouvoir qu’il semble détenir puisque c’est sur elle et ses envoûtements qu’il le fait reposer. Au niveau du mythe, elle contrôle la vie du dieu inférieur Antipas-Attis. Certes, Cybèle-Hérodiad se perd elle-même par ses propres machinations, mais peut-on dire qu’elle est vaincue par Iaokanann? Ce dernier ne me semble pas constituer un personnage, il n’est qu’un représentant, le point sur lequel se cristallise la lutte des dieux. A la fois ‘innocent massacré’ et ‘plaie d’Egypte,’ il est le véhicule d’une nouvelle naissance, mais il n’est pas un personnage auquel opposer les deux autres. Alors, celui qui devrait donner son nom au récit n’est-il pas le Dieu de la Bonne Nouvelle? Mais Flaubert se moque bien de constituer un témoignage chrétien. D’ailleurs, si le Christ sauve les hommes par sa mort et sa résurrection, le culte d’Attis comporte également la mort et la résurrection du dieu pour assurer la régénération du monde. Peut-être alors Flaubert en nommant son conte *Hérodiad* voulait-il nous faire remarquer combien le nouveau n’est qu’une métamorphose du même. Aussi éloignés qu’ils semblent l’un de l’autre, Antipas-Attis et Iaokanann-Christ peuvent être envisagés comme deux versions du même mythe et celle qui permet la résurrection de l’un en l’autre, Hérodiad, femme, déesse, jeune fille et finalement “vieille femme” (201), mérite bien le titre du conte. S’il est vrai que ce qui distingue un conte d’une nouvelle est sa conclusion morale, la tolérance est peut-être le message le plus caché du texte. D’ailleurs Flaubert ne dit-il pas lui-même: “Comprenons chaque chose et n’en blâmons aucune. C’est le moyen de savoir beaucoup et d’être calme.”

Notes

¹ Toutes les citations, référées (n), sont extraites de Gustave Flaubert, *Trois Contes*, ed. Edouard Maynial (Paris: Garnier, 1969).

² C.H. Wake, "Symbolism in Flaubert's *Hérodiade*: An Interpretation," *Forum for Modern Languages Studies* 4 (1968): 322-329.

³ Jane Robertson, "The Structure of *Hérodiade*," *French Studies* 36 (Apr. 1982): 171-182. p. 172.

⁴ Flaubert écrit en effet dans une lettre datée du 17 Août 1876 publiée dans la *Correspondance*, vol. 7 (Paris: Conard, 1926-1933) 341, et citée par Maurice Bardèche, *L'oeuvre de Flaubert: D'après ses carnets, ses études des scénarios, sa correspondance inédite*, (Paris: Les Sept Couleurs, 1974) 348: "Je vois, nettement, comme je vois la Seine, la surface de la Mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du temple".

⁵ C.H. Wake, 327-328.

⁶ Margaret Lowe, "Rendre plastique", *Modern Language Review*, 78 (July 1983): 551-58. p. 553.

⁷ Margaret Lowe a remarqué nombre d'indices utilisés ici dans son article "Rendre plastique" mais en en donnant, me semble-t-il, une interprétation tout-à-fait différente. Elle considère en particulier que Flaubert voyait en son propre siècle la récurrence d'un culte du principe féminin.

⁸ Dans *A Dictionary of Non-Christian Religions* (Philadelphia: Westminster Press, 1973) 68, Geoffrey Parrinder écrit : "The great mother-goddess of ancient Asia Minor and worshipped with the god of vegetation, her young lover Attis".

⁹ Ces remarques concernant l'évolution des figures d'Attis et de Cybèle sont tirées de *New Larousse Encyclopedia of Mythology* (Felyham: Astronaut House, 1968) 150:

As the cult of Cybèle spread through Greece the figure of Attis became modified. He was presented as a young and handsome shepherd from Celaenae with whom Cybèle fell in love. She chose him as her priest and imposed upon him a vow of chastity. When Attis broke his vow and espoused the daughter of the river Sangarius, Cybèle struck him with frenzied delirium in the course of which he mutilated himself. When he recovered from his madness he was on the point of killing himself when Cybèle changed him into a fir tree."

¹⁰ A Rome, une "black meteoric stone was supposed to be the throne of the goddess." (Ibid, 220)

¹¹ C. H. Wake, 323-324.

¹² J.D. Hubert, "Representations of Decapitation: Mallarmé's *Hérodiade* and Flaubert's *Hérodiade*," *French Forum* 7 (1982): 245-51.

¹³ Il s'agit d'un extrait d'une lettre adressée à Madame Régner le 24 décembre 1876, publiée dans la *Correspondance*, vol. 7, 376 et citée dans Joyce H. Cannon, "Flaubert's Documentation for *Hérodiade*," *French Studies* 14 (1960): 325-339.

¹⁴ Cité dans Margaret G. Tillet, "An Approach to *Hérodiade*," *French Studies* 21 (1967): 24-31. p. 26.

¹⁵ Cité dans Margaret G. Tillet, 25.

Ouvrages cités

- Bardèche, Maurice. *L'Oeuvre de Flaubert : D'après ses carnets, ses études des scénarios, sa correspondance inédite*. Paris: Les Sept Couleurs, 1974.
- Beck, William J. "Flaubert's Tripartite Concept of History and *Trois Contes*." *College Language Association Journal* 21 (1978): 74-78.
- Bertrand, Marc. "Paroles et silences dans les *Trois Contes* de Flaubert." *Stanford French Review* 1 (1977): 191-203.
- Bonaccorso, Giovanni. "L'influence de l'Orient dans les *Trois Contes*." *Les Amis de Flaubert* Mai 1977: 9-21.
- . "L'influence de l'Orient dans les *Trois Contes*." *Les Amis de Flaubert* Déc. 1977: 29-41.
- Brée, Germaine. "Flaubert et la critique récente." *Essais sur Flaubert : En l'honneur du professeur Don Demorest*. Paris: Nizet, 1979. 31-38.
- Burns, C.A. "The Manuscripts of Flaubert's *Trois Contes*." *French Studies* 8 (1954): 4.
- Canalon, Elaine D. "La symbolique de l'espace dans *Hérodias*." *South Atlantic Bulletin* 40, i (1975): 23-28.
- Cannon, Joyce H. "Flaubert's Documentation for *Hérodias*." *French Studies* 14 (1960): 325-339.
- . "Flaubert's Search for Form in *Hérodias*." *Modern Language Review* 57 (1962): 195-203.
- Carlut, Charles, Pierre H. Dube and Jean-Raymond Dugan. *A Concordance to Flaubert's Trois Contes*. New-York: Garland Reference Library of the Humanities, 1979.
- Combescot, Pierre. "Le mirage de l'Orient." *Magazine Littéraire* Jan. 1976: 18-19.
- Czyba, Lucette. *Mythes et idéologies de la femme dans les romans de Flaubert*. Lyon: P.U. de Lyon, 1983.
- Danger, Pierre. *Sensations et objets dans les romans de Flaubert*. Paris: Colin, 1973.
- Debray-Genette, Raymonde. "Du mode narratif dans les *Trois Contes*." *Littérature* 2 (1971): 39-70.
- . "Re-présentation d'*Hérodias*." *Production du sens chez Flaubert*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. 328-344.
- Debray-Genette, Raymonde, and Susan Houston. "Profane, Sacred: Disorder of Utterance in *Trois Contes*." *Flaubert and Postmodernism*. Ed. Naomi Schor and Henry F. Majewski. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. 13-19.
- Donato, Eugenio. "Flaubert and the Question of History: Notes for a Critical Anthology." *Modern Language Notes* 91 (1976): 850-870.
- Duncan, Phillip A. "The Equation of Theme and Spatial Form in Flaubert's *Hérodias*." *Studies in Short Fiction* 14 (1977): 129-136.

- Flaubert, Gustave. *Trois Contes*. Ed. Edouard Maynial. Paris : Garnier, 1969.
- Fletcher, John. *A Critical Commentary on Flaubert's Trois Contes*. London : Macmillan, 1968.
- Genette, Gérard. "Demotivation in *Hérodias*." *Flaubert and Postmodernism*. Trans. Marlena Corcoran. Ed. Naomi Schor and Henry F. Majewski. Lincoln : University of Nebraska Press, 1984.
- Gothot-Mersch, Claudine. "Sur le narrateur chez Flaubert." *Nineteenth Century French Studies*. Spring 1984 : 344-365.
- Hanouille, Marie-Julie. "Quelques manifestations du discours dans *Trois Contes*." *Poétique* 9 (1972) : 41-49.
- Hubert, J.D. "Representations of Decapitation : Mallarmé's *Hérodiade* and Flaubert's *Hérodias*." *French Forum* (1982) : 245-251.
- Issacharoff, Michael. *L'Espace et la nouvelle : Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*. Paris : Corti, 1976.
- . "*Hérodias* et la symbolique combinatoire des *Trois Contes*." *Languages de Flaubert*. Paris : Lettres Modernes Minard, 1976.
- . "*Trois Contes* et le problème de la non-linéarité." *Littérature* 15 (1974) : 27-40.
- Leal, R.B. "Spatiality and Structure in Flaubert's *Hérodias*." *Modern Language Review* Oct. 1985 : 810-816.
- Leening, David A. *Mythology : the Voyage of the Hero*. Philadelphia : Lippincott, 1973.
- Lowe, Margaret. "*Hérodias*, the Second Empire and La Tête d'Orphée." *French Studies Bulletin* Summer 1982 : 6-8.
- . "*Hérodias*, roman du second Empire." *French Studies Bulletin* Winter 1981-82 : 9-10.
- . "Rendre plastique : Flaubert's treatment of the Female Principle in *Hérodias*." *Modern Language Review* July 1983 : 551-558.
- Malinowski, Wieslaw. "*Hérodias* de Flaubert et *Thaïs* de France. Quelques affinités artistiques et intellectuelles." *Studia Romanica Posnaniensia* 7 (1981) : 29-38.
- Marotin, François. "Les *Trois Contes* : un carrefour dans l'oeuvre de Flaubert." *Frontière du Conte*. Ed. François Marotin. Paris : CNRS, 1982. 111-118.
- Maynial, Edouard. Introd. *Trois Contes : Un coeur simple : La légende de Saint-Julien l'Hospitalier : Hérodias*. By Flaubert, Gustave. Paris : Garnier, 1960.
- Neefs, Jacques. "Le récit de l'édifice des croyances : *Trois Contes*." *Flaubert : la dimension du texte*. Ed. P.M. Wetherhill. Manchester : Manchester P.U., 1982. 121-140.
- New Larousse Encyclopedia of Mythology*. Felyham : Astronaut House, 1968.
- Nykrog, Per. "*Les Trois Contes* dans l'évolution de la structure thématique chez Flaubert." *Romantisme* 6 (1973) : 55-66.

- O'Connor, John R. "Flaubert's *Trois Contes* and the Figure of the Double Cone." *PMLA* 95 (1980) : 812-826.
- Parrinder, Geoffrey. *A Dictionary of Non-Christian Religions*. Philadelphia : The Westminster Press, 1971.
- Peterson, Carla L. "The Trinity in Flaubert's *Trois Contes* : Deconstructing History." *French Forum* Sep. 1983 : 243-258.
- Raitt, Allan W. "Etat présent des études sur Flaubert." *L'Information Littéraire* 35 (1983) : 18-25.
- . "Flaubert and the Art of the Short Story." *Essays by Divers Hands* 38 (1975) : 112-126.
- Riesch, Joseph C. "Those who see God in Flaubert's *Trois Contes*." *Renaissance* Summer 1984 : 219-229.
- Robert, Marthe. *En haine du roman : étude sur Flaubert*. Paris : Balland, 1982.
- Robertson, Jane. "The Structure of *Hérodias*." *French Studies* Apr. 1982 : 171-182.
- Sachs, Murray. "Flaubert's *Trois Contes* : The Reconquest of art." *L'Esprit Créateur* 10 (1970) : 62-74.
- Selvin, Susan C. "Spatial Form in Flaubert's *Trois Contes*." *Romanic Review* Mar. 1983 : 202-220.
- Shapira, Charlotte. "La Relative introduite dans et par les *Trois Contes*." *Romance Notes* Fall 1983 : 22-26.
- Shepler, Frederic J. "La mort et la rédemption dans les *Trois Contes* de Flaubert." *Neophilologus* 56(1972) : 407-416.
- Thompson, Patrice : "La méthode de composition de Flaubert dans *Hérodias*." *Actes de la Journée Flaubert*. Fribourg : Ed. Universitaires, 1981. 49-63.
- Tillet, Margaret G. "An Approach to *Hérodias*." *French Studies* 21 (1967): 24-31.
- Tondeur, Lise-Claire. "Flaubert et Sade, ou la fascination de l'excès." *Nineteenth Century French Studies* Fall-Winter 1981-82 : 75-84.
- Tournier, Michel. "La dimension mythologique." *NRF* Oct. 1972 : 124-29.
- . "Nécessité et liberté dans les *Trois Contes*." *Le vol du vampire*. Paris : Mercure de France, 1981. 161-168.
- Unwin, Thimoty A. "La présence de Flaubert dans les *Trois Contes*." *Les Amis de Flaubert* Déc. 1978 : 12-20.
- Vigée, Claude. "L'ambivalence de l'image mythique chez Flaubert." *Essais sur Flaubert : En l'honneur du professeur Don Demorest*. Ed. Charles Carnut. Paris : Nizet, 1979. 155-183.
- Wake, C.H. "Symbolism in Flaubert's *Hérodias* : an Interpretation." *Forum for Modern Languages Studies* 4 (1968) : 322-329.
- Zagora, Helen G. "A Historical Approach of Flaubert's *Hérodias*." *The Legend of Salomé*. Genève : Droz, 1960.

Book Review

Understanding Eugène Ionesco

by Nancy Lane. Columbia: University of South Carolina Press, 1994.
xiv+242 pages; selective partially annotated bibliography, index. \$34.95.
(ISBN 0-87249-981-2)

Scott Manning

As a guide for undergraduate students and nonacademic readers, this book clearly fulfills the goals of the on-going *Understanding Modern European and Latin American Literature* series. The simple, sequential presentation of Ionesco's most important works, preceded by an equally simple biographical introduction to the playwright, are not necessarily meant to further scholarship in the field, but rather to reflect generally accepted ideas concerning the author. The bibliography (much of which is annotated) is somewhat limited, yet contains all of the major studies on Ionesco which could be of interest to the book's intended readers.

The effectiveness of the book results from Lane's ability to present the potentially bewildering works of an author such as Ionesco, who never minded being misunderstood, in an uncomplicated and intelligible manner. Her introduction adequately identifies the important events in Ionesco's life, and points out the essential themes which appear throughout his works. The rest of the book is dedicated to commentary on the individual plays. Though Lane has managed to group together certain plays under various chapter headings (i.e. "Humanized Theater: The Bérenger Cycle"), the order of explication is always chronological. Throughout the book, she provides basic information concerning the original productions of some of the plays, their critical reception, and her own, often psychologically-oriented, interpretation of them. *Understanding Eugène Ionesco* is a quick, accessible, introduction to all of the key works of Ionesco's theater.

The book's only shortcomings are due to the same simplicity which is the book's principal strength, thus underlining the difficulty of writing such a generalized study in a field in which there are already several excellent, more comprehensive ones. Although a chronological presentation of a given author's works may automatically create a useful structure for examining them, it also accentuates (as in this study) problems of repetition. Lane discusses numerous themes and structures commonly found in Ionesco's plays such as the proliferation of objects, the criticism of authority and totalitarianism, his frequently

unsympathetic portrayals of women, and the many problems of language and space. However, in dealing with a body of work such as Ionesco's, where the same themes recur regularly with subtle differences, a chapter by chapter re-examination of the same or very similar ideas rapidly becomes annoying. In this book Lane too frequently finds it necessary to re-explain the importance of a given theme, and then proceeds to re-examine it, thus underestimating the abilities of her readers to follow her ideas.

A more subtle (and minor) problem also results from the difficulty of writing specifically for this book's intended readers. UMELL series editor James Hardin states in the book's preface that the "series emphasizes the sociological and historical backgrounds of the writers treated" (viii) in order to avoid potential difficulties for non-specialists dealing with literature (and criticism?). Lane clearly opts for a more specialized critical approach. She makes frequent use of a psychological (at times Freudian and at others Jungian) interpretative stance. While not necessary for a basic understanding of the body of Ionesco's work, his later "dream" plays certainly encourage such an approach, and Lane does make a number of interesting points. The problem, however, lies in the fact that in trying to write simply and generally for undergraduate and nonacademic readers her analysis is largely unproblematized and therefore over-simplified. Additionally, there is no real acknowledgment that Lane is applying one approach possible among many, which might imply (again, to the nonacademic reader) that this is *the* way to understand Ionesco, rather than *a* way to do so.

In light of the current proliferation of criticism being published in ever-narrowing fields of interest, the project undertaken by the editor and authors of the *Understanding Modern European and Latin American Literature* series is an interesting and valuable one. While it might not provide the excitement and potential for debate that new, original scholarship creates, it will make the study of literature more accessible to a greater number of people, possibly encouraging them to explore further.

University of Kansas

C

all for papers

C*himères* is a literary journal published each academic semester by the graduate students of French at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by graduate students and non-tenured Ph. D.'s which deal with any aspect of French literature, language or culture. Such material may be submitted in French or English.

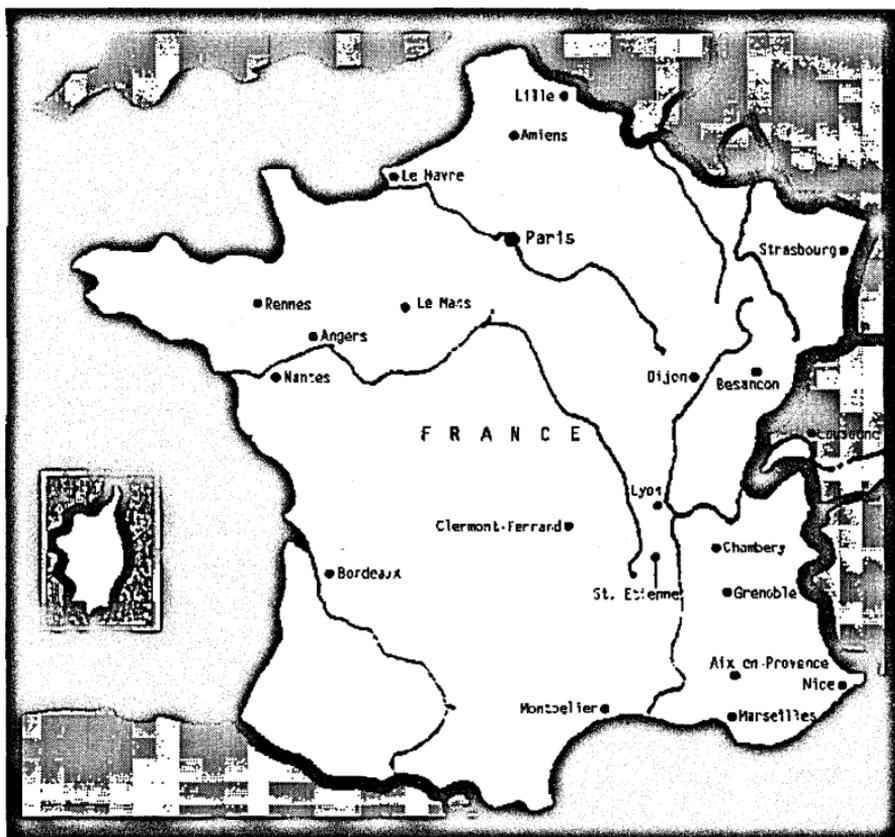
For the publication of an article we require the submission of a diskette (3.5") and a copy of the work. All articles should be accompanied by an abstract which summarizes or describes the article. Such abstracts should not exceed 50 words in length. Authors must use Microsoft Word 5.0 (Macintosh). All papers must conform to the *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (1988) and should not exceed 20 pages in length. Please enclose a self-addressed, stamped envelope.

The annual subscription rates for the United States and Canada are \$16 for individuals and \$32 for institutions and/or libraries. Single copies are \$8. For other countries annual subscription rates are \$26 for individuals and \$42 for institutions and/or libraries. Make checks or international money orders payable to *Chimères*. *Chimères* is also indexed in the *MLA International Bibliography*.

Please address your submissions and questions to:

Editor, *Chimères*
The University of Kansas
2056 Wescoe Hall
Lawrence, KS 66045
Tel.: (913) 864-4056

Étudier à l'Étranger!



The Office of Study Abroad offers many opportunities for advanced students of French to study in France and French-speaking countries.

Visit the Office of Study Abroad to find out more about French-speaking undergraduate- and graduate-level programs in your discipline.

The University of Kansas ■ Office of Study Abroad
203 Lippincott ■ Hours: M-F, 8-12 & 1-5

