

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XIV,
Number 2

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

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

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

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

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

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

ISSN 0276-7856



PRINTEMPS 1981 C H I M E R E S Vol. 14 No. 2

Rédacteur: Raymond E. Whelan

Collaborateurs:

Kirsten Hamilton
Erica Hill
Paul Homan
Glenda Warren
Carol E. Worley

Conseillers universitaires:

Robert E. Anderson
John T. Booker
Bryant C. Freeman
J. Theodore Johnson, Jr.
Norris J. Lacy
Kenneth S. White

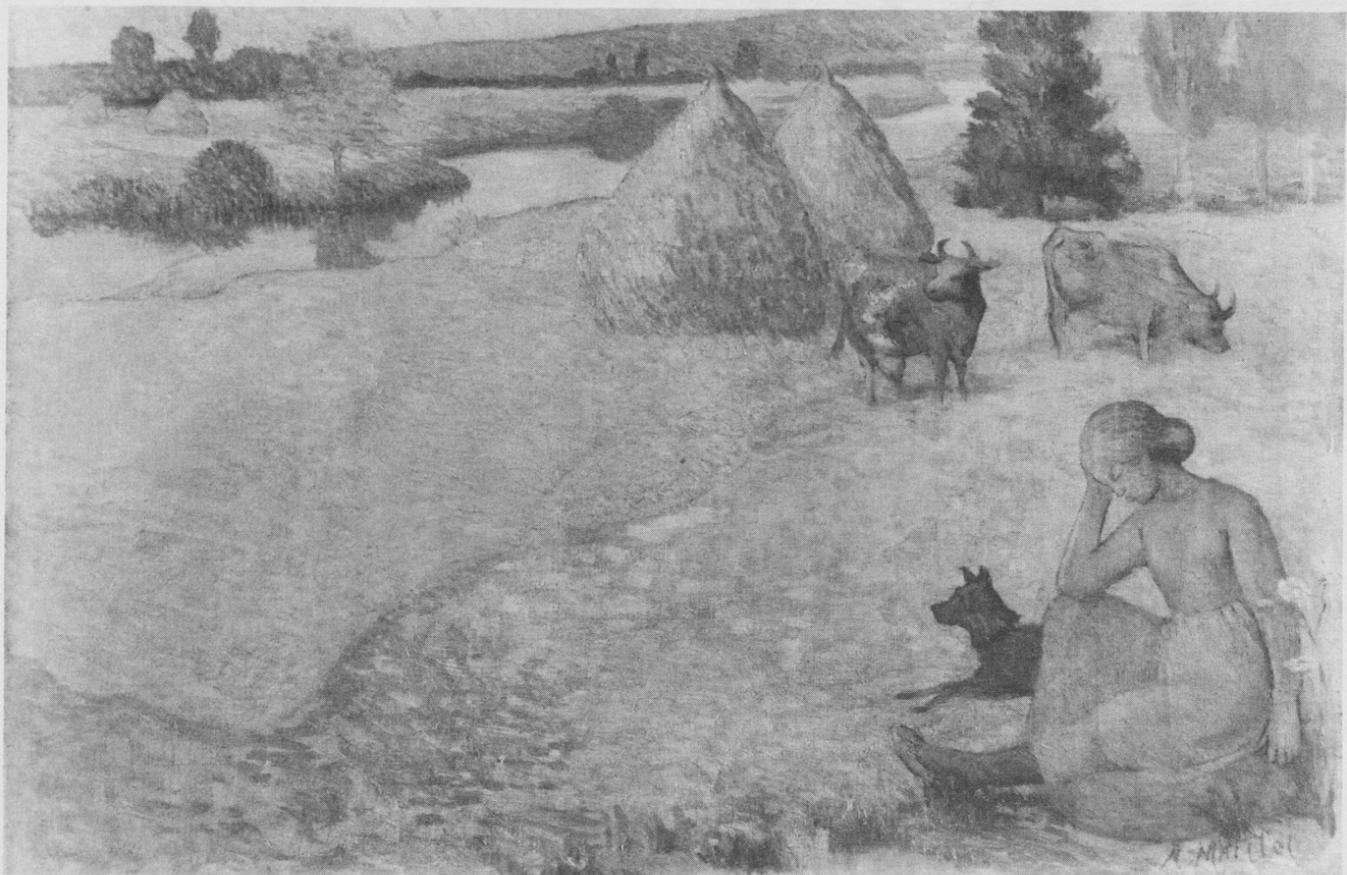
© 1980 by Chimères

TABLE DES MATIERES

YOLANDE GRANDVAUX La Réalité matérielle chez Molière.	5
CYNTHIA A. FROGLEY <u>Combray</u> : Thème du voyage chez Proust.	17
ALAIN-METHODE BUTOYI Atlanta ça rime à quoi?	27
HOLLIE MARKLAND D'autres côtés dans <u>Combray</u> : les hémisphères cérébraux	31
JOSEPH GEORGE REISH Sonnet-Première Etude	39
MARILYN SABLE Pistache pastiche: découvertes ionesciennes.	41
KENNETH S. WHITE Jeu des espèces	45
IREN SMOLARSKI Le Mythe d'Antigone chez Sophocle et Jean Anouilh: du sacré à l'absurde.	47
PAMELA ZIMMERMAN L'Image du néant dans <u>Les Chaises</u> d'Ionesco	57

ACKNOWLEDGEMENT

The editorial board of Chimères wishes to express gratitude to The Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: "Girl Tending Cows" (Aristide Maillol, ca. 1890), p. 4; "Ark" (Robert Rauschenberg, 1964, The Gene Swenson Memorial Collection), p. 26; "Male Portrait Bust" (Pierre MÉRARD, eighteenth century), p. 38; "La Porte bleue" (Pierre Lesieur, 1922), p. 40; "Hebe and the Eagle of Jupiter" (Louis-Charles-Hippolyte Buhot, nineteenth century) p. 46; and "The Hessels at Chatou" (Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, late nineteenth century), p. 56.



La Réalité matérielle chez Molière

Dans son étude sur les planches de L'Encyclopédie Roland Barthes distingue trois acceptations de l'objet: "anthologique" lorsque l'objet est présenté en soi, "anecdotique" lorsqu'il est inséré dans une scène vivante, "génétique" lorsque nous assistons au passage de la matière brute à l'objet fini, de sa genèse à sa praxis.¹ Si l'on substitue aux objets-images représentés sur les planches les éléments matériels propres au théâtre, aux objets d'acceptation "anecdotique" la fonction de l'élément matériel au sein d'une pièce, enfin aux objets à l'état "génétique" l'essence et la praxis du monde matériel à l'oeuvre dans une comédie, alors nous nous trouvons face à un aspect du théâtre de Molière qui pourrait être plus approfondi. Bref, nous pouvons arriver à savoir la nature et l'importance de la réalité matérielle dans son oeuvre.

L'on s'est toujours accordé à reconnaître le théâtre comme la forme d'art qui offre la représentation la plus directe du réel immédiat. Alors que le réel supporte des êtres de chair, les personnages sont eux-mêmes supportés par la réalité qui les entoure. Molière, en tant que metteur en scène, devait être très proche des réalités matérielles, et en tant qu'acteur être attentif à sa propre présence corporelle sur scène. Enfin en tant qu'auteur de comédie, Molière s'est opposé au milieu aseptisé de la tragédie, excluant par là tout aspect de la vie et de la réalité quotidienne. C'est parce que la comédie n'engage aucune exclusivité que Molière a pu représenter toute une réalité matérielle sur scène.

Le premier aspect à envisager sera la réalité matérielle dans son acceptation "anthologique," c'est à dire telle qu'elle apparaît aux yeux du spectateur. Puis nous nous attacherons aux rapports, qui seraient d'ordre "anecdotique" selon la définition de Barthes,

entre réalité matérielle et réalité verbale. Enfin, nous analyserons le rôle de l'élément organisateur de cette réalité matérielle, de sa genèse jusqu'à sa praxis, à savoir le corps. Que se passe-t-il donc dans les coulisses du texte théâtral moliéresque derrière la réalité matérielle que l'on pourrait trop facilement réduire à une simple présence dans un décor de comédie?

Nous examinerons donc la nature de la représentation matérielle dans sa réalité scénique, puis extrascénique. Nous savons que, du fait de l'étroitesse générale de la scène, les décors du XVII^e siècle étaient très simples. C'est avec juste raison que Jacques Scherer démontre que, au-delà du caractère banal des éléments de décor, chaque instrument scénique est indispensable et joue son rôle propre dans les pièces de Molière.² La représentation de la réalité se fait directe par la scène, c'est à dire par un décor, des costumes, des accessoires, et il est intéressant de noter que les comédies de Molière se déroulent dans des décors réalistes. Par le décor le spectateur fait face à des objets visibles. Ainsi, dans L'Ecole des femmes la scène II de l'acte 1 fonctionne autour d'une simple porte qui sépare Arnolphe de Georgette et Alain ainsi que de sa propre maison.³ Certes la porte a une fonction dramatique, mais elle est aussi réalité scénique. Maints éléments constituent la réalité matérielle des pièces: des meubles, par exemple ceux qui seront confisqués par Monsieur Loyal dans Tartuffe; des chaises, dans Tartuffe toujours, autour desquelles se passe la fameuse scène entre Tartuffe et Elmire. Scherer fait remarquer que la table sous laquelle Orgon se cache (IV.5) était le héros au point de vue visuel, des illustrateurs des anciennes estampes de la pièce (p.217).

Certains accessoires participent également à la représentation de la réalité matérielle, tels que le chapeau d'Alain dans L'Ecole des femmes (I.2) ou l'argent qu'Arnolphe lui donne et veut reprendre (IV.4). Selon les portraits esquissés dans Le Misan-

thrope, il est certain que le spectateur assiste à un foisonnement d'accessoires liés aux costumes. En fait la présence de ces choses visibles sur scène peut être un signe des personnages. Ainsi une maison se trouve complètement désorganisée par un personnage ou une passion, comme dans les scènes finales de Tartuffe, par exemple. Toutefois nous assistons à une réalité matérielle de l'ordre du quotidien. Des éléments tels qu'un chapeau, un mouchoir, une porte, des chaises, une table, etc., dans une maison bien particulière constituent une ouverture sur une réalité quotidienne, sur une intimité domestique concrète. Leur présence sur scène apparaît rassurante pour le spectateur qui doit souvent faire face à un univers comique mais corrosif.

La présence des costumes sur scène aide à typer les personnages. Par exemple, Arnolphe dans L'Ecole des femmes est un personnage vieux et démodé dont l'habit doit signifier son appartenance au passé. Par la tirade de l'acte III, scène 1 de cette pièce nous voyons que ce n'est pas l'apparence d'Arnolphe: il ne porte ni "rubans" ni "plumes" ni de "beaux canons" n'a ni de "grands cheveux" ni de "belles dents." Tartuffe, quant à lui, doit porter le costume du dévôt afin d'être démasqué plus tard comme un faux dévôt: il porte une "haire" et se targue d'utiliser une "discipline" (v.853). Les costumes typent donc les personnages. Ils sont également des signifiants en eux-mêmes dont le signifié est le ridicule: Arsinoé dans Le Misanthrope "met du blanc et veut paraître belle" comme le signale Célimène (v.942) alors "Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie/ Et que le blanc qu'elle a scandalisé chacun" comme le décrit Philinte (vv.82-83). Le costume est donc signe de ridicule du personnage dénoncé. Enfin il peut également être signe du niveau de vie. Il dénote la richesse des nobles, Elmire étant "vêtue ainsi qu'une princesse" (Tartuffe, v.30), par exemple, pour ne pas mentionner l'allure riche et aristocratique des nobles du Misanthrope. Il est ainsi remar-

quable que la réalité matérielle concrète définit la bourgeoisie ou l'aristocratie dans un commun effort pour avoir et paraître. La réalité matérielle scénique établit donc des critères de reconnaissance et de jugement pour le spectateur à l'égard des signes qui se meuvent devant lui. Par sa familiarité elle lui permet également de surgir dans la pièce et de s'y intégrer, de la comprendre (dans le sens de prendre avec soi) plus aisément et donc de provoquer le rire plus facilement.

Dans la plupart de ses pièces Molière manipule la représentation de la réalité matérielle en utilisant une réalité concrète extrascénique. En effet nous avons souvent affaire à la représentation d'une réalité absente de la scène. Ainsi dans L'Ecole des femmes les personnages principaux font souvent mention d'éléments concrets dramatiques extrascéniques tels que le balcon d'où Agnès s'adresse à Horace, ou encore l'échelle qui y mène. Ou bien l'on se réfère dans Tartuffe à la nourriture que l'imposteur a dévorée pendant que la maîtresse de maison était malade.

Curieusement cette réalité matérielle extrascénique, absente, n'a pas plus de réalité que les éléments appartenant au passé ou au futur. Elle peut également s'ouvrir sur un autre espace, sur un monde extérieur: la campagne, les champs dans L'Ecole des femmes, ou bien la mer et un village sur la côte dans Dom Juan lorsque le protagoniste tente d'enlever une femme et fait naufrage. S'opposant à cette ouverture sur un monde extérieur, Molière se réfère aussi à un monde fermé, un monde de boîtes dans lesquelles on peut se cacher. Ainsi dans L'Ecole des femmes Horace, Agnès et Arnolphe se meuvent dans l'univers fermé de voitures, de placards, de couvent, d'étui, de chambre, etc. C'est à ce propos que Ralph Albanese souligne avec juste raison que sortir de ces lieux fermés équivaut à provoquer la faillite d'Arnolphe.⁴ De même Damis dans Tartuffe se cache dans "le petit cabinet" pour observer la scène entre Tartuffe et Elmire. Cette réalité concrète extrascénique qui peut

s'ouvrir et se fermer joue dans les pièces le rôle que peut jouer l'inconscient chez l'homme.

En effet la société de Molière vit dans un monde contractuel où il convient d'échanger des marchandises, des compliments, de l'argent, de l'amour, des médisances, des femmes, des civilités, etc. Non seulement faut-il échanger mais faut-il encore payer. Ainsi dans L'Ecole des femmes Agnès refusera la dette économique que veut lui imposer Arnolphe en précisant que son amant lui remboursera tout ce qu'elle lui doit "jusques au dernier double" (v.1548). Dans Le Misanthrope Arsinoé, parlant des amants, demande: "A quel prix aujourd'hui l'on peut les engager?" (v.1004). Elle souligne à Célimène que la jeune veuve, pour attirer chez elle tant d'amants, est obligée d'"acheter tous les soins" (v.1016) que l'on lui rend.

Lorsque ce contrat initial d'échange et de paiement n'est pas respecté, la réalité concrète devient à la fois aliénation et instrument d'esclavage. Ainsi dans Dom Juan Charlotte se représente la réalité matérielle que lui offre Dom Juan par la proposition de mariage, c'est à dire un château, des richesses. Charlotte s'aliène rapidement à cette réalité matérielle--qui n'est pourtant que promesse verbale et non concrète--au point d'en oublier l'amour et Pierrot son amant. Il est d'ailleurs intéressant de noter avec Domna Stanton que le code de Dom Juan repose sur la séparation du signe et de la vérité: le protagoniste n'émet que des signes trompeurs qui ne représentent pas la vérité.⁵ En conséquence son langage remplace ses actions. Pour n'avoir point de référent, la réalité matérielle de Dom Juan n'a qu'une valeur linguistique. De même dans L'Ecole des femmes la réalité matérielle est un instrument d'esclavage et de domination pour Arnolphe sur Agnès qui est enfermée dans le monde uniquement concret d'Arnolphe.

Cette réalité matérielle est extrascénique; elle est un moyen, comme une ficelle de théâtre; elle est un moyen d'accès à la femme. La femme est considérée comme un objet, une propriété, une réalité matérielle

donc qu'il faut acquérir par le truchement d'une autre réalité concrète. Horace dans L'Ecole des femmes n'accède à Agnès que par l'échelle et le balcon, tandis que Dom Juan accède à la femme par la richesse. Posséder la réalité matérielle équivaut à pouvoir posséder la femme, selon la théorie d'Arnolphe comme d'Horace, de Dom Juan comme des nobles du Misanthrope. La réalité matérielle se présente ainsi à la fois comme un instrument et comme un but selon l'hypothèse de départ des personnages moliéresques en quête de quelque chose.

Au théâtre les paroles sont des signifiants, des réalités matérielles. Pour cette raison il est impossible de dissocier la réalité matérielle de la réalité verbale, surtout chez Molière. Cette combinaison est analysable sous trois angles: celui de la parole, celui de la fantaisie verbale, enfin celui du comique poétique. La combinaison de l'audible et du visible confère une réalité plus grande à l'objet quand on le montre. Les pièces de Molière jouent fréquemment sur la communication scénique entre les choses et le langage parlé. Ainsi Tartuffe parle de robe et en même temps la touche dans la scène de séduction avec Elmire (III.3). Le vêtement acquiert une réalité plus importante par cette simple combinaison de la parole avec la chose. La parole définit également les personnages. Les mots de Tartuffe appartiennent au domaine matériel: lors de sa première apparition (III.2), il s'exprime à l'aide de termes tels que "haire," "discipline," "serrez," "voir," "partager," "mouchoir," "prenez," etc. Il fait donc son entrée par des effets matériels. De la même façon il avait été introduit par tous par des définitions d'ordre physique sur son teint, son appétit, etc.

De même Arnolphe dans L'Ecole des femmes subordonne sa pensée et son raisonnement au matériel: il décrit le mal par "des chaudières bouillantes" (v. 727), le bien par un "lis blanc et net" et définit Agnès comme "un morceau de cire" (v.810). Un autre exemple serait celui de Sganarelle dans Dom Juan

dont l'inefficacité du discours (III.1) vient du fait que le raisonnement sur l'existence de Dieu est construit sur des éléments uniquement matériels. La parole est dimension de l'existence. Lorsque, par la parole, l'existence est réduite à une réalité matérielle, elle devient d'ordre animal. C'est que l'animal n'est pas doué de parole, et l'existence ne fonctionne pas comme elle voudrait (d'où les frustrations de Sganarelle). Perdre la parole et rester dans le domaine matériel, c'est être voué à la non-existence, au non-fonctionnement, au vide. Ainsi celui qui dans Le Misanthrope s'obstine à cracher dans un puits est privé de parole et voué à la non-existence, état sur lequel personne ne s'apitoie, car nous restons dans l'univers de la comédie et du rire.

Molière manipule une certaine fantaisie verbale au long de ses comédies. En effet il présente tout un jeu verbal sur la réalité par lequel on obtient un comique et parfois une poésie des choses. Ainsi la répétition du mot "poumon" dans Le Malade imaginaire ou de "galère" dans Les Fourberies de Scapin remplit une fonction à la fois comique et poétique dans la mesure où elle n'a pas de référent. L'on trouve également chez Molière un certain plaisir de détruire la réalité. En effet, le corps humain est démantelé par le langage et les choses simples sont déréalisées. Transformer la femme en "morceau de cire" (v.810) ou en "potage de l'homme" (v.436) détruit la réalité de l'être féminin en démembrant son corps. De même l'emploi du latin ou du grec par les médecins dans les comédies telles que Le Malade imaginaire pour exprimer une réalité simple est en fait un simple procédé de déréalisation.

L'importance du langage concret chez Molière mène à une sorte de poésie étrange du jeu verbal sur la réalité matérielle. Dans la mesure où la fonction référentielle en jeu est donc réduite à néant, les métaphores mentionnées ci-dessus confèrent aux pièces une certaine fonction poétique qui s'ajoute à leur fonction comique. Enfin, le jeu verbal sur la réalité

matérielle du langage conduit à la modification de la réalité. Dans Dom Juan la manière différente qu'a Pierrot de parler ou de prononcer transforme la réalité: le langage devient réalité matérielle que l'on peut modifier, transformer comme "un morceau de cire," généralement par l'emploi de métaphores.

Enfin le jeu verbal sur la réalité matérielle met en évidence une certaine poésie du comique. En effet l'intimité domestique concrète et matérielle à laquelle s'ouvre le spectateur grâce à l'emploi de mots qui rendent compte d'une réalité quotidienne de la maison, du ménage, des vêtements, nous fait accéder à une certaine harmonie qui provient du rassemblement d'éléments rassurants dans l'univers comique corrosif. C'est cette harmonie même qui remplit une fonction poétique. Néanmoins cette fonction poétique est surtout assurée par un sentiment d'irréalité dû à la fantaisie qui règne dans le monde moliéresque. En effet, le comique est indubitablement lié à la réalité matérielle scénique ou extrascénique, verbale ou gestuelle; or il existe une forme de merveilleux, d'évasion dans le comique, qui est une poésie du comique, même lorsqu'il est grinçant. Par conséquent, Alceste dans Le Misanthrope est comique par sa réalité même d'enfant capricieux, de mauvais caractère, d'esprit de contradiction. Il est poétique par son irréalité, par son isolement volontaire du monde, par l'irréalité de sa misanthropie. Il en est de même pour Agnès dans L'Ecole des femmes: le comique prend prétexte de sa séquestration qui accentue par là le ridicule d'Arnolphe, ainsi que le souligne Horace; mais Agnès assume une fonction poétique par excellence dans la mesure où elle est un personnage sans référent, totalement innocent.

Par l'emploi du burlesque il devient évident que comique et réalité matérielle sont étroitement liés. Le burlesque veut que l'on parle en termes bas de choses élevées. C'est en quelque sorte une fantaisie gratuite. Lier le corps à l'âme dans la dévotion comme le fait Tartuffe implique donc une poésie

incongrue: celle du "jus de réglisse" qu'il propose à Elmire alors qu'elle tousse (v.1498).

Enfin le spectateur assiste à la création poétique d'un univers animalesque par le jeu verbal sur la réalité matérielle. L'association d'un personnage ridicule avec un animal renforce le comique, comme Alain et Georgette font allusion à Arnolphe de manière indirecte en faisant référence à des animaux: "Et nous n'oyions jamais passer devant nous/Cheval, âne, ou mulet, qu'elle ne prît pour vous" (vv.229-30). De même tout au long de la pièce l'on trouve maintes allusions à des puces, à un chat, à une vache, à un âne, etc. Il y a comme un étonnement de Molière devant la réalité qui est source du comique et de la poésie de la réalité. Il joue avec la réalité matérielle en l'irréalisant, en la rendant intime et comique. La réalité matérielle crée d'autres univers matériels d'ordre comique ou poétique: la réalité matérielle n'est pas seulement un instrument et un but. Elle est créatrice et création.

L'élément moteur et organisateur de la réalité matérielle est le corps, c'est à dire le corps lui-même et le corps dans ses rapports avec l'amour. En effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, la société de Molière est d'ordre contractuel, fondée sur une structure d'échange de mots, d'argent, de corps, de compliments, etc. Comme le souligne Michel Pruner les rapports sociaux qui reposent sur l'échange exigent du concret.⁶ Les personnages sont ainsi engagés physiquement dans leur rôle. Toutefois Molière prend pour cible celui qui, refusant l'échange, s'en tient à l'avoir. Il apparaît donc que la prédominance du corps émane d'une vision bourgeoise du monde: le bourgeois possède son corps et se le garde au nom de la morale fondée sur l'avoir. Les personnages entretiennent une vénération pour le corps jusqu'à ce qu'eux-mêmes deviennent des réalités corporelles. Par conséquent, la seule raison du bonheur d'Acaste dans Le Misanthrope réside dans l'opinion qu'il a de son corps: "Je suis assez adroit; j'ai bon air, bonne

mine/Les dents belles surtout, et la taille fort fine" (vv.797-98). Tartuffe est un corps surtout parce qu'il essaie de le cacher. Ce que l'on connaît de lui en premier est son corps: "Avec joie il l'y voit manger autant que six;/Les bons morceaux de tout, il fait qu'on les lui cède" (vv.192-93) décrit Dorine en parlant de Tartuffe.

Afin de pouvoir parler d'amour, comme se le propose la comédie, les personnages doivent parler du corps et se mouvoir dans un univers corporel. C'est ainsi que la sexualité est le signe concret du coeur. En effet, l'amour a des effets physiques. La sexualité est liée au domaine oral, au domaine de la nourriture. Rien n'est plus évident lorsque l'on voit combien Tartuffe est gourmand, comment il propose son jus de réglisse à Elmire. De même la relation avec la femme est vue de l'angle du plaisir oral avec Arnolphe qui parle fréquemment de "souper," de "manger," de "goûter," voire de "dévorer" (v.730) et de "mitonner" (v.1031); c'est à dire qu'il est en quête de plaisir physique.

Les vêtements, éléments scéniques de la réalité matérielle, sont objets d'amour. Alors, Tartuffe aime toucher avant de manger et ne se gêne pas pour tâter l'étoffe de la robe d'Elmire. Il est sans cesse attiré par le vêtement féminin, à commencer par le mouchoir qu'il déchira selon Dorine. De même Célimène la coquette prend soin de sa toilette afin d'attirer ses amants. Surtout, selon les dires d'Arnolphe, Agnès doit savoir "m'aimer, coudre et filer" (v.102). Molière mêle donc étroitement nourriture, parure, vêtement et sexualité, les premiers éléments n'étant que des moyens pour parvenir au dernier. Des personnages, tels que Tartuffe, Arnolphe ou Dom Juan, veulent aller des apparences jusqu'au contact physique, et, du contact physique, satisfaire leurs instincts, ce qui ne se produit jamais, car ils sont personnages de comédie, donc voués au ridicule et à la moquerie. La réalité matérielle et le corps sont à la base des comédies de Molière. Ces deux éléments sont révélés,

magnifiés ou réduits, transformés et déformés; mis sur scène ils font rire. Ils condamnent les personnages au ridicule mais Molière les condamne aussi: la réalité matérielle sans parole ne peut fonctionner dans l'univers comique. Par conséquent les barbons frustrés et obsédés ne gagnent pas: Molière fait place à l'amour du coeur plus qu'à celui du corps. La réalité matérielle est et doit être afin de fonder la comédie. Mais elle ne gagne pas toujours; elle sera acceptée par le raisonneur mais dénoncée, quelle que soit l'issue de la comédie.

Ainsi la réalité matérielle se voit attribuée maintes fonctions, scénique, verbale, poétique, comique et dramatique. En fait elle apparaît comme le support nécessaire de la comédie: c'est la réalité matérielle qui fait d'une pièce une oeuvre purement théâtrale et c'est elle qui fait rire le spectateur. Elle s'intègre parfaitement au code linguistique énoncé par Roman Jakobson.⁷ Elle remplit une fonction conative qui fait que le destinataire de la comédie devient spectateur, une fonction phatique qui assure la communication entre la scène et la salle, une fonction émotive, expressive, centrée sur le destinataire dévoiant de cette façon son idéologie.

Enfin, elle remplit une fonction poétique qui met en évidence le côté palpable des signes, et une fonction métalinguistique sur laquelle se fonde le code théâtral. C'est à dire que la réalité matérielle, en remplissant ces fonctions, s'appuie sur le fondement de toute oeuvre théâtrale: la communication. La représentation de la réalité matérielle est un langage de connivence entre le destinataire Molière et ses destinataires, les spectateurs. C'est un langage que tout public de tout temps a su comprendre car il s'adresse non seulement à ce que l'homme a de plus bas, son corps, mais aussi à ce qu'il a de plus plaisant, son rire.

YOLANDE GRANDVAUX
WASHINGTON UNIVERSITY
ST. LOUIS

NOTES

¹Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture (Paris: Editions du Seuil, 1953), p. 90.

²Jacques Scherer, Structures de Tartuffe (Paris: SEDES, 1966), p. 217.

³Molière, L'Ecole des femmes dans Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1971), I, 552. Toutes les citations des pièces de Molière renvoient à cette édition qui est en deux volumes.

⁴Ralph Albanese, Jr., Le Dynamisme de la peur chez Molière: Une Analyse socio-culturelle de "Dom Juan", "Tartuffe", et "L'Ecole des femmes" (University of Mississippi: Romance Monographs, 1976), p. 142.

⁵Domna C. Stranton, "Playing with signs: The Discourse of Molière's Dom Juan," French Forum, 5 (1980), 106-121.

⁶Michel Pruner, "La Notion de dette dans le Dom Juan de Molière," Revue d'Histoire du théâtre, 26 (1974), 254-271.

⁷Roman Jakobson, Essais de linguistique générale I, (Paris: Editions de Minuit, 1963), pp. 214-220.

Combray: Thème du voyage chez Proust

Le thème du voyage chez Marcel Proust est l'un des plus riches et évocateurs de Combray. En effet, dans cette première partie du roman, A la recherche du temps perdu, ce thème se manifeste en plusieurs formes--en voyages littéraires, symboliques, etc.--toutefois reliées d'une antithèse qui les traverse et qui traduit deux désirs opposants: celui de voyager et celui de rester chez soi.¹ Ces formes finissent de si bien s'intercaler que le dessin, même dans les moindres détails, devient presque trop complexe pour le narrateur (et pour nous lecteurs aussi). Par exemple, le nom de l'oeuvre complète, A la recherche du temps perdu, décrit exprès la notion d'une quête; au contraire, Combray, nom spécifique, traduit un endroit particulier où on reste. Pourtant, la synthèse de ces thèmes entremêlés ne se réalisera qu'avec la lecture.

Tout à fait au début du roman, Proust introduit le thème du voyage. Son narrateur, après s'être endormi, se réveille dans l'obscurité. Il se trouve à mi-chemin entre les mondes de la réalité et du rêve. Sa désorientation subséquente sert de point de départ pour traverser son imagination. Proust, en faisant remarquer que la narrateur se croit "église, quatuor, rivalité" (I,3) souligne trois éléments qui sont respectivement des voyages dans l'espace, dans l'imagination et dans le temps. C'est à dire que son corps se répand pour remplir l'espace d'une église; la musique relève toujours des images, donne un raga indien; et il retourne à une période plus tôt dans le temps avec la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. Or, ces voyages symboliques reflètent un voyage littéral dans la partie du texte qui suit: "relevant les distances" (I,3). Mais c'est ce qui se passe en

même temps dans l'imagination du narrateur. Aussi dès le départ du roman avons-nous à faire avec ce jeu de voyages réels et imaginaires.

Le passage cité démontre également pourquoi les voyages sont quelque chose de spécial. C'est grâce à eux que se rompt l'effet anesthésiant de l'habitude; ou, d'autre part, c'est grâce à eux que le narrateur peut parler de "l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés" (I, 3-4). C'est justement le manque de familiarité de nouveaux endroits, cependant, qui peut mener l'inquiétude, la souffrance involontaire et pas voulue. Bien entendu, les choses à qui nous nous sommes habitués sont plus sûres: "car sans l'habitude. . . il serait impuissant à nous rendre un logis habitable" (I,8).

Pourquoi alors tout risquer pour un voyage? C'est plus facile de rester là, de ne pas en faire l'effort. Tante Léonie est la personnification en chair et en os de cette croyance. Ne voulant pas se fatiguer à l'avance, elle ne quitte pas ses chambres depuis des années, même à la poussée du grand-père du narrateur (I, 143). Le narrateur même subit cette hésitation lorsqu'il fait face à une tâche difficile: chercher en lui-même pour découvrir ce qui se cache derrière ses impressions (I,179). Il n'embarquerait pas dans ce voyage sans être rassuré au sujet de ce qui en résulterait. Comme Tante Léonie, il veut plutôt s'en épargner la fatigue.

De plus, dans le voyage littéral d'un malade dont parle le narrateur il s'agit effectivement d'un anti-voyage: ce désir de rester chez soi. Très tôt dans le roman il fait mention d'un "malade qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu. . . [mais] il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède" (I,4). Plusieurs éléments y traduisent le sens d'inquiétude du voyage, le sentiment que ce voyageur aurait préféré rester chez lui. On a d'abord le fait que le voya-

geur est malade; deuxièmement, les verbes "obliger" et "devoir" qui impliquent une circonstance contre sa propre volonté; puis l'hôtel "inconnu," adjectif terrifiant au narrateur, pour qui n'importe quel coucher est un drame; et enfin, le verbe "souffrir" qui traduit par sa forme même, plus que le substantif "souffrance" ne peut le traduire, la torture de rester la nuit seul, souffrant.

D'autres voyages littéraires sont évoqués dans le texte: le voyage de Paris à Combray chaque saison de Pâques (I,48) en est un au sens propre du mot. En outre, on y a encore le jeu des deux côtés d'un voyage: le narrateur fait un trajet à Combray. Une fois là, il l'utilise comme point de départ non seulement pour d'autres voyages littéraires et réels (notamment les promenades dont il sera question ci-dessous) mais encore des objets qu'il connaît pour des voyages symboliques et imaginaires. Une remarque du narrateur est très révélatrice sur ce point-là: "mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années" (I,6). On constate la progression de substantifs: obscurité, choses, pays, années. L'obscurité signale le départ des lieux accoutumés. Les choses vues ainsi d'une nouvelle manière dans la confusion perdent leur aspect habituel, ce qui est requis d'un voyage imaginaire; autrement les associations banales ne se laisseraient place aux nouvelles. Sur ce point, on se souvient de l'épisode de la petite madeleine (I,44-48). De plus, les choses ouvrent la voie pour la traversée du pays (l'espace) et les années (le temps). C'est exactement ce que veut dire le narrateur quand il parle de l'homme qui dort: "le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace" (I,5). Encore des exemples: grâce à la métempsychose, le narrateur prend un voyage qui symbolise l'évolution de l'être humain. "L'homme des cavernes" (I,5) révèle son commencement dans l'obscurité du passé ancien. De

là, il passe en une seconde des images de choses (lampes à pétroles, chemise à col rabattu) et le souvenir d'où il aurait pu être (l'espace, l'endroit) pour continuer, jusqu'à présent, "par-dessus des siècles de civilisation" (temps!) (I, 5-6). Le narrateur reconnaît également que les vieilles choses d'une chambre qui lui donne "la nostalgie d'impossibles voyages dans le temps" (I, 41), impossibles au sens littéral, non pas imaginaire. Les voyages imaginaires et symboliques deviennent donc en quelque cas plus importants, plus magiques, même plus satisfaisants que ceux qui sont littéraux.

Après avoir découvert cette vérité essentielle, l'occasion de faire de tels voyages se montre même dans les moindres détails de la vie quotidienne, tels que l'habitude de manger les asperges. Des asperges? ---des choses tout à fait banales! Cependant, à partir d'elles le narrateur s'enlève vivement d'abord à l'océan ("trempées d'outre-mer," I, 121) et dans l'au-delà ("irisations qui ne sont pas de la terre," I, 121). Il s'agit ici des voyages extraordinaires dans l'espace après lesquels il redescend en glissant l'arc-en-ciel pour retourner chez lui (I, 121). Or, il part pour voyager avec Golo et Geneviève de Brabant au sixième siècle. C'est un voyage réalisé par les irisations évocatrices de la lanterne magique. (I, 9-10)

L'église de Combray résume toute cette idée. N'importe quel aspect de la France--vieux pays parsemé de monuments anciens et de traditions même plus anciennes--peut nous enlever à un voyage dans le passé: "déployant à travers les siècles son vaisseau qui semblait vaincre et franchir des époques successives d'où il sortait victorieux" (I, 61). Or, l'église qui voyage symboliquement dans le passé incorporé dans son présent ne se comprend que par les limites matérielles de ses pierres de taille. De la même manière le narrateur qui traverse les royaumes de son soi (auquel figurent le passé et le présent) n'est restreint que par sa volonté d'y cher-

cher. Ainsi ses souvenirs--les vestiges du passé--sont-ils l'équivalent des parties de l'église survécues des époques différentes. Et comme l'église qui a traversé le temps, l'exaltation du narrateur a porté ses souvenirs et "a réussi à leur faire traverser tant d'années successives" (I, 184).

L'épisode de la petite madeleine, lorsque le narrateur essaie de trouver une raison derrière sa joie, souligne surtout ce voyage symbolique en lui-même. Bien sûr, ce n'est pas sans quelques hésitations, quelques désirs de "rester chez soi" à la surface de son esprit, quelques soucis pour ne pas se fatiguer à l'avance. De plus, il éprouve la "Grave incertitude. . . quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher" (I, 45). Mais il se rend enfin compte que la quête vaut l'effort. Le narrateur se fait donc voyageur; il entend "la rumeur des distances traversées" (I, 46); il réussit à arriver à sa destination. On se rend mieux compte à quel point la petite madeleine lui est significative.

Le voyage en lui-même et le voyage littéral se trouvent face à face dans les promenades aux deux côtés de Combray: celui de Guermentes et celui de Méséglise. Ils représentent deux voyages séparés dans la pensée du narrateur. On les commence aux portes différentes, et on a cette "habitude de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour" (I, 135). Chaque chemin a ses aspects particuliers, n'associés qu'avec lui. Le narrateur décrit le côté de Méséglise comme "l'idéal de la vue de plaine" (I, 135) où on voit la pluie, les aubépines, Gilberte et Swann. Du côté de Guermentes c'est "l'idéal du paysage de rivière" (I, 135) où se trouve la Vivonne, les nymphéas, le pêcheur inconnu, la Duchesse de Guermentes. Mais plus révélateur, le narrateur considère le côté de Méséglise comme quelque chose de réel mais "inaccessible comme l'horizon" (I, 134) tandis que celui de Guermentes est "le terme plutôt idéal que réel de son propre côté" (I, 134).

Le problème, c'est que, pour lui, les côtés Méséglise et Guermantes symbolisent deux voies de la vie tout à fait séparées. Le narrateur fait des expectatives basées sur les côtés et distingue donc leurs fins. Le côté de Méséglise est celui de voyages symboliques en lui-même. Ce sont les réalités du désir, du plaisir, de l'amour: le désir d'une femme, le plaisir pervers de Mlle Vinteuil, l'amour idéal du narrateur pour Gilberte et l'amour raté de Swann pour Odette. C'est la route inconnue en lui-même de la masturbation et celle où il est "frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle" (I, 155).

Du côté de Guermantes, "le côté ensoleillé," il découvre son désir d'être écrivain, mais il craint que ce ne soit un but idéal qu'il n'atteindra pas, de même qu'on n'atteint jamais Guermantes (I, 171). Aussi est-ce encore l'hésitation d'un voyageur, le sentiment de "l'anti-voyage" qu'il y éprouve. Mais c'est aussi le côté du pêcheur qu'il ne connaît pas. Ce pêcheur qui, comme indicateur, signale le début d'un chemin et offre l'invitation au voyage à la fois. C'est un chemin éventuel qui s'évoque encore de ce côté par les clochers de Martinville. Ces clochers, dont les tours voyagent sur l'horizon, jouent un rôle capital dans la vie du narrateur. Ils font remuer les premières poussées de son esprit littéraire, ce qui s'éclate tout d'un coup dans des mots écrits (I, 180-82). Comme il l'a déjà fait du côté de Méséglise, il découvre du côté de Guermantes une autre vérité de lui-même: il existe "ces états qui se succèdent" en lui (I, 183).

Les côtés, tous les deux, aboutissent donc aux découvertes de la Vérité." Ce n'est pas la vérité philosophique mais celle de son soi et de sa vie. Et en voyant aussi à quel point ces deux côtés sont reflétés dans tous les aspects de sa vie même, le narrateur découvre qu'il ne faut pas les séparer, ou on en serait déçu: "comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'ima-

ginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe" (I, 5). Or, il faut faire la synthèse des côtés réels et irréels, synthèse qui se réalise quand le narrateur rencontre la Duchesse de Guermantes dans la chapelle de l'église. Là il doit faire face à ses expectatives et à leur réalité. Autrement dit, les ressemblances entre les promenades des deux côtés sont frappantes (malgré la croyance au contraire du jeune narrateur) et font ainsi allusion à une synthèse future de sa part. Par exemple, l'allée sur la propriété de Swann rappelle le cours de la Vivonne "dont l'accès était ouvert au publique" (I, 169) de même qu'une "pièce d'eau. . . creusée" (I, 136) fait allusion à des "travaux d'horticulture aquatique" (I, 169) ainsi que "l'étang artificiel" (I, 135) et "les petits étangs que forme la Vivonne" (I, 169). Mais le rapprochement va plus loin. "Les Nymphes du printemps" (I, 136) dans le jardin français du côté de Méséglise évoquent le jardin des Nymphéas du côté de Guermantes et les images qu'elles relèvent (I, 169). De plus, les "grand arbres" (I, 136) du côté de Méséglise suggèrent "les rives. . . très boisées" (I, 169) de la Vivonne; les belles aubépines roses se comparent aux nymphéas à coeur écarlate; et "les fleurs. . . comme des pompons qui enguirlandent une houlette rococo" (I, 139) relèvent des guirlandes d'une fête galante à la Watteau (I, 169). Et à tous les deux endroits le narrateur éprouve vivement le désir de rester là pour en jouir, mais il est contenu par le flot qui comprend aussi bien le temps que le voyage. Du reste, ses parents l'appellent à continuer le "voyage": "il me fallait rejoindre en courant mon père" (I, 138) et "si Virgile, s'éloignant à grands pas, n'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents" (I, 169).

Les deux côtés ne sont pas donc complètement séparés comme le narrateur les décrit. Ils sont plutôt reliés à une même vérité, tant qu'il y a une clef dans tout ce jeu: la synthèse des deux dans la littérature d'abord au moyen de la lecture et puis

au moyen de l'écriture. Ainsi se fait un rapprochement des voyages littéraires (comme ceux de chaque côté de Combray) et du progrès de l'esprit: "Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermante se restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripiéties, la plus riche en épisode, je veux dire la vie intellectuelle" (I, 183).

En outre, ce sont "les vérités [sur lesquelles la vie intellectuelle s'est construite] qui nous ont ouvert de nouveaux chemins, nous en préparions depuis longtemps la découverte" (I, 183). Et, pour le narrateur, les vérités trouvées au long du chemin dans la réalité (soit en promenade, soit en voyages littéraires) aussi bien que les vérités découvertes à l'instar de l'irréalité (voyages imaginaires, symboliques) se trouvent toutes dans la lecture. C'est là où on goûte les plaisirs d'y rester et lire. C'est dans la lecture que l'on peut découvrir de nouvelles idées et voyager dans l'esprit. Ainsi s'explique le narrateur: "j'ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d'un pays montueux et fluvial" (I, 86). Aussi, pendant qu'on fait voyage de l'esprit en lisant se rend-on compte que le voyage continue toute la vie. Puisqu'un voyageur apprécie des choses avec des yeux frais, inaccoutumés, ses expériences comme voyageur dans la littérature peuvent aboutir à une nouvelle vision. Du moyen de cette vision il apprécie même plus les choses déjà autour de lui. Sur ce point, le narrateur dit que "ces paysages des livres que je lisais n'étaient pas pour moi que des paysages plus vivement représentés à mon imagination que ceux que Combray mettait sous mes yeux" (I, 86).

Le cercle est donc complet. Du fait qu'en lisent, on voyage, ce qui mène à la découverte de nouvelles vérités. Et le sommet de cette perception ne vient au narrateur que dans l'épisode des deux clochers de Martinville. Le narrateur imprime pour

toujours les vérités derrière sa joie sur ces images relevées. Ses mots écrits deviennent contenus et contenant en ce qu'ils contiennent: ils sont des images flottantes qui ont voyagé depuis la profondeur de son soi à leur expression à la surface de son esprit. Contenus par le flot du temps, mis à repos, ils voyageront à jamais, une petite boule de sa vérité.

CYNTHIA A. FROGLEY
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹ Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, 3 vols. (Paris: Gallimard, 1954). Toutes les citations renvoient à cette édition.



Atlanta ça rime à quoi?

Comme l'Atlantide engloutie
il hante les rues et les coeurs d'Atlanta
le rejeton de l'Oncle Sam
s'amuse de ce brouhaha
tueur à gages, mercenaire
pour qui, pourquoi
te grises-tu de talents sanguinaires
au large de nos portes
et à la barbe du soleil?

Etouffe étrangle assomme
tiens-t'en à la consigne
toi qui as le bras long
ô espoirs engloutis
dans les flots de Chattahoochee[§]

§ /' tʃæ tə 'hu: tʃi /: rivière de la
Géorgie occidentale.

Atlanta

ça rime à quoi?

éternelle rengaine

au son des mêmes tambours

c'est le Caucase[§] en rut

quelle drôle de façon

dans les flocons d'écumes d'Atlanta

flotte

une mignonne tête

hier encore une main

qui frôlait les vitrines

de ses petits doigts de dix ans

et maintenant le lot

des faits et gestes peu baptistes

et encor bien moins catholiques

§On nomme fréquemment "pays du Caucase" les républiques soviétiques d'Arménie, d'Azerbaïdjan et de Géorgie. Le Caucase: chaîne de montagnes de l'U.R.S.S. où de puissants volcans ont été enregistrés.

Elle flotte elle flotte elle flotte

cette main, cette bouche qui

deux trois quatre ans d'ici
aurait gagné
à être embrassée mordue
cette main
cette bouche
a succombé
aux ides de mars
aux faits et gestes
d'une pensée haineuse

Et quoi qu'en dise le système
pour DALTONIEN qu'il se prenne
habilité qu'il est
à tenir la dragée haute
à la plèbe minoritaire
il est temps de percer l'ulcère
de mettre fin à ce mystère
des mêmes mélanine
qui disparaissent
au fil des jours
dans la gueule écumante d'Atlanta

au son des mêmes tambours
au son des mêmes discours
le Dieu chrétien se serait tu
et prêterait la sourde oreille
au dernier "Sauve qui peut"
des mêmes minoritaires
qui, en tribut au Minotaure
au fil des jours,
disparaissent
dans la gueule écumante d'Atlanta.

(13.3.1981)

METHODE-ALAIN BUTOYI
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

D'autres côtés dans Combray:
les hémisphères cérébraux

Dans Combray, la première partie du roman, A la recherche du temps perdu, Marcel Proust nous introduit à une nouvelle façon de percevoir le monde.¹ Il prend le monde que nous identifions habituellement comme "réel" et il le partage en deux domaines. Selon Proust, il existe un monde matériel et objectif mais en même temps il existe un autre monde séparé de celui-là, un monde spirituel et subjectif qui demeure en nous mais dont l'existence se cache sous la domination de cet autre monde insensible. Un parallèle intéressant existe entre la distinction que fait Proust de ces deux mondes intellectuels et la division physiologique du cerveau en hémisphères. L'hémisphère gauche du cerveau contrôle les fonctions objectives et analytiques, et l'hémisphère droit dirige les fonctions subjectives et sensibles. Cette division du travail dans le cerveau nous fait rendre compte de l'existence de deux façons biologiques de percevoir les choses, en éprouvant les deux mondes de Proust.

Dans son livre, Drawing on the Right Side of the Brain, Betty Edwards attache aux hémisphères cérébrales des caractéristiques pour les distinguer.² Chez les droitiers, c'est le côté gauche du cerveau qui contrôle le côté droit du corps; chez les gauchers, le côté droit du cerveau contrôle le côté gauche du corps. (Une exception existe pour les gauchers qui écrivent en formant la main en forme de crochet au-dessus de la ligne d'écriture. Le cerveau de ces gens a la même structure que celui des droitiers.) Dans le cerveau, l'hémisphère gauche domine l'hémisphère droit; le côté gauche, étant analytique, abstrait, rationnel et temporel, engloutit le côté droit qui est analogique, nonrationnel et nontemporel et qui n'a pas d'ailleurs d'évidence

empirique pour prouver son existence. Le seul moyen que nous ayons pour ressentir cet hémisphère sensible est à travers nos sentiments qui en proviennent. Cet hémisphère ne peut s'observer et les apparences qu'on ressent ont besoin d'être "traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées" (III, 896).

L'hémisphère gauche organise les pensées en forme de mots, tandis que le côté droit ne suit pas ce processus car il ne possède pas la faculté du langage. Le côté gauche du cerveau écrase les idées pour les faire conformer aux confins des mots; le côté droit d'autre part n'emploie pas de mots pour s'exprimer. Alors, il ne déforme pas les sentiments. Si les sentiments restent purs, ils ne s'en sortent guère: c'est que les moyens nonverbaux de communication sont souvent négligés par le monde verbal qui est dominé par l'hémisphère gauche du cerveau. Les mots en eux-mêmes n'ont point de signification; un mot n'est qu'un symbole abstrait qui ne peut jamais contenir un sens émotif, unique et personnel. Les sens des mots se trouvent chez l'homme en tant qu'être social car ils ont des évocations que l'homme leur attache. Aussi un système fidèle de communication à travers les mots n'est pas possible, parce que les nuances des mots varient chez chacun de nous.

En traduisant nos sentiments de l'hémisphère droit pour les laisser sortir, il faut perdre une partie significative de leur caractère individuel. Pourtant, les mots semblent posséder une façon sensible de communiquer qui est au-dessus de leur rôle comme symbole abstrait et vide de sens. Parfois la sonorité et le rythme des mots réussissent à nous transmettre une signification sensible. Dans un paragraphe de Combray, Proust nous décrit la pluie qui commence à tomber:

Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissés tomber d'une fenêtre au-dessus,

puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle: c'était la pluie. (I, 101-02)

Dans ce passage, Proust décrit la pluie en dépit des mots. En écoutant, on tend à oublier le sens des mots et on se laisse ressentir la pluie; on met de côté l'hémisphère gauche et ses préoccupations précises, linéaires, et découpées et on laisse vagabonder l'hémisphère droit pour faire une synthèse de ces sons et de leur rythme pour créer une sensation éblouissante de la pluie au fond de soi-même. La répétition du son [k] dans la première phrase de ce passage nous fait entendre les premières gouttes de pluie; les mots courts des phrases ressemblent aux premiers coups qui tombent; la chute légère des gouttes trouve sa longueur dans les mots qui se terminent par "ant."

Dans un autre passage, dans lequel le narrateur se souvient de sa mère qui lisait le livre François le Champi, sa mère lui semblait trouver le ton qu'il fallait pour traduire au plus haut degré les sentiments derrière les mots eux-mêmes. Sa voix dépassait le sens des mots. Le narrateur dit que les phrases du livre paraissaient écrites pour être lues par sa mère: "elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale" (I, 43). Encore une fois, on passe de l'hémisphère gauche à celui du droit pour comprendre le texte sur une dimension de plus.

Dans un article que Pierre Clarac intitule "Swann expliqué par Marcel," Proust lui-même fait allusion à deux côtés différents de la même personne.³ Parlant de la vue d'un train qui suit la voie contournée, le romancier dit que la ville "nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche" et conclut que "les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents" (p. 557). Dans Combray, il fait encore une allusion

à cette dualité de l'esprit de l'homme :

Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques, la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avons de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade. (I, 135)

Dans Combray, l'hémisphère gauche du narrateur perçoit avec un oeil analytique la madeleine de son expérience relévatrice. Le narrateur ne la voit que comme objet, un gâteau en forme de coquille exactement comme toutes les autres madeleines qu'il a déjà mangées. En la voyant, son hémisphère gauche se rappelle la madeleine mais sans sa couleur, sans son charme individuel. Il s'agit d'une mémoire volontaire, d'une mémoire intellectuelle des yeux qui nous transmet des renseignements sur la madeleine. Mais au lieu de percevoir la madeleine comme chose, l'hémisphère droit, d'autre part, la perçoit comme un être vivant et non pas comme une chose. Il ressent la madeleine à travers une mémoire appelée involontaire, une mémoire qui se forme d'elle-même. En savourant le souvenir de la madeleine, le narrateur éprouve le passé qui demeure dans le goût, dans le saveur de la madeleine et du thé. Dans son commentaire de Swann (article), Proust fait remarquer que cette mémoire est attirée "par la ressemblance d'une minute identique" à la première fois qu'il l'a éprouvée (pp. 558-59). Le souvenir involontaire ressucite en nous un plaisir délicieux du passé, un tressaillement intérieur en nous faisant "goûter la même sensation dans une circonstance toute autre" (p. 559). Proust la libère de toute contingence et nous en transmet l'essence extra-temporelle comme si

on traverse le temps et retrouve le passé bien conservé et même vivant dans cette mémoire involontaire.

Le romancier croyait que ce n'était guère ces mémoires involontaires s'élevant de l'hémisphère droit "que l'artiste devrait demander la matière première de son oeuvre" (p. 558). Sans cette base, l'artiste ne peut rien nous communiquer, car il ne peut pas connaître son sujet sans l'avoir ressenti, et à ce sujet, il faut se rappeler que chez Proust l'artiste implique l'écrivain aussi bien que le peintre. Proust fait ressortir que cette essence extra-temporelle de la mémoire involontaire est "le contenu du beau style, cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style seule traduit" (p. 559). D'après lui, le style n'est pas du tout pour décorer un texte pour le rendre joli aux yeux. Le style, plutôt que d'être une technique, est "une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres" (p. 559). Cet univers particulier est effectivement le monde spirituel et privé qui existe au côté droit du cerveau. Et le style d'une oeuvre littéraire est le moyen par lequel l'écrivain transmet son vrai message, son seul message important, son message sensible. Dans A la recherche du temps perdu, Proust dit que la vraie vie, "la vie enfin découverte et éclaircie," c'est la littérature (III, 895). Cette vie se trouve chez tous les hommes, mais l'artiste arrive à la traduire à travers son oeuvre parce qu'il cherche à la découvrir et à l'éclaircir. Les gens qui ne sont pas artistes se noient dans les encombrements du monde contrôlé par l'hémisphère gauche du cerveau, un monde où se trouvent l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude qui nous cachent la vraie vie. C'est l'habitude surtout qui nous présente un danger; nous nous habituons à ne percevoir que la surface des choses et nous oublions comment on voit. Dans son roman, Proust discute le rôle de l'artiste, disant que c'est de "chercher à apercevoir sous la

matière, sous l'expérience, sous les mots quelque chose de différent" (III, 896). Le romancier souligne qu'il faut aller plus loin que les impressions superficielles et abstraites des choses qui "habitent" le côté gauche du cerveau. Il faut ressentir ces impressions jusqu'au fond d'elles pour révéler leurs vraies essences. Soulignant que le style est une question de vision, Proust ajoute que le style

. . . est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients [comme par l'invention abstraite et stérile de communication par l'hémisphère gauche--les mots], de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. (III, 895)

Ainsi s'expliquent les frustrations du narrateur quand il est frappé pour la première fois du désaccord entre ses impressions et leur expression habituelle et il brandit son parapluie en criant "Zut, zut, zut, zut" (I, 155). Il ne savait pas lâcher ses sentiments pour les en faire sortir. Plus tard dans Combray, le narrateur trouve le moyen de s'exprimer: il traduit ce qu'il ressent à travers un petit texte sur les clochers de Martinville. En écrivant ce passage, il arrive à se débarrasser des sentiments nontraduisibles qui sont montés en lui. Il trouve l'art comme catharsis. "Par l'art seulement" dit Proust à travers son narrateur, "nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune" (III, 893). Et à travers Combray, nous pouvons connaître l'univers de Proust car il nous ouvre un accès direct à son hémisphère droit.

HOLLIE MARKLAND
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, 3 vols. (Paris: Gallimard, 1954). Toutes les citations renvoient à cette édition.

² Voir Betty Edwards, Drawing on the Right Side of the Brain: A Course in Enhancing Creativity and Artistic Confidence (Los Angeles: J. P. Tarcher, 1979).

³ Marcel Proust, ["Swann expliqué par Proust"], Essais et articles, dans Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi d'Essais et articles, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre (Paris: Gallimard, 1971), pp. 557-58. Toutes les citations renvoient à cette édition.



ST. 200

Sonnet-Première Etude

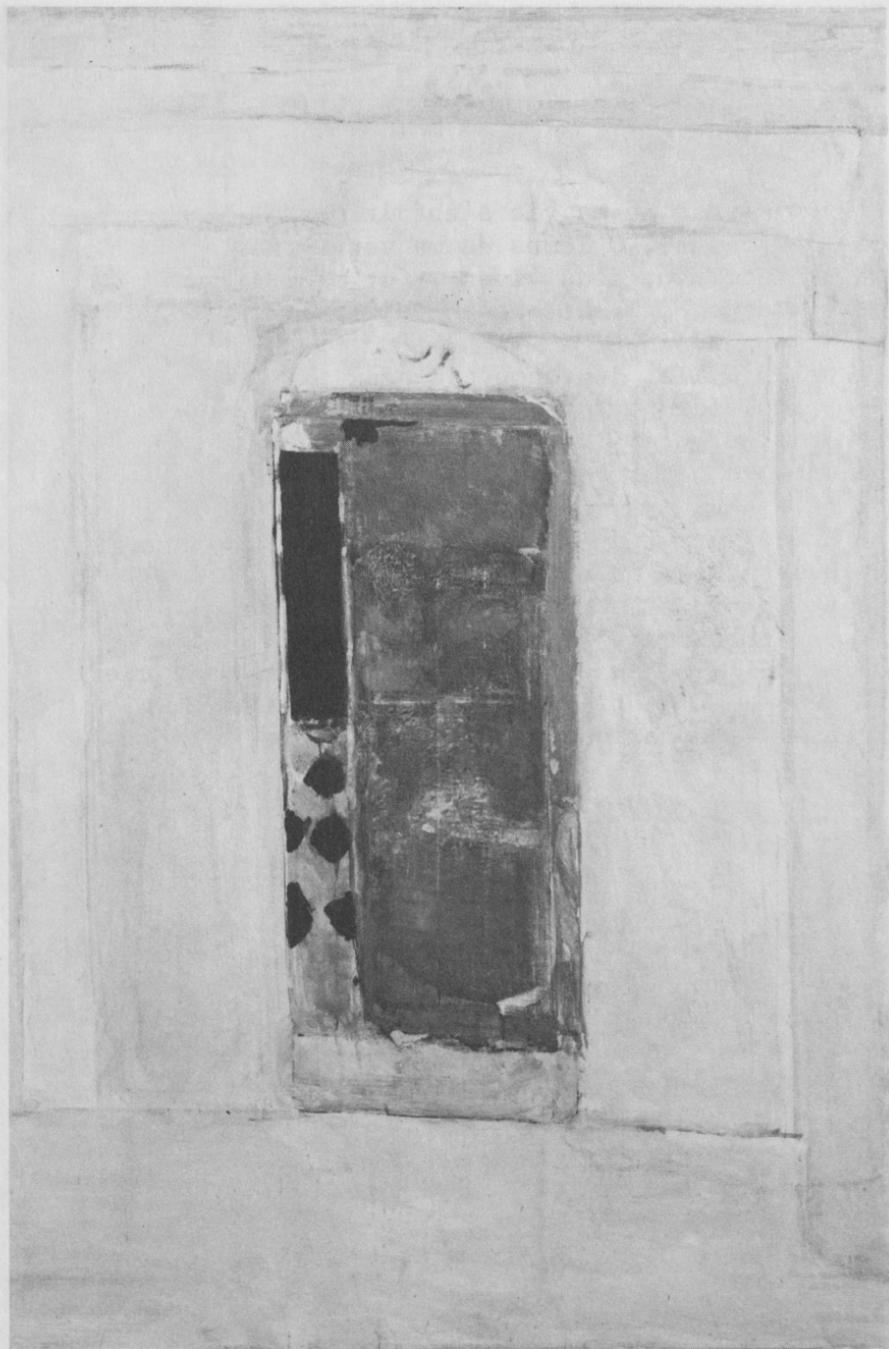
L'avril frais de ma vie s'enfuit devant mes yeux.
Que deviens-tu, O Temps de ma verte innocence,
Quand Katmandu, dada vivant, fut ma croyance
Unique dans ce monde bref de ciel si bleu?

Pareil à Emile, je découvris deux par deux
Tous les éléments sans jamais toucher Térance.
Mon cabinet étala une grande affluence
De trésors naturels avant l'entrée du feu.

Le Moi hivernal répand sa noire tristesse.
La gaieté d'antan se meurt devant la vieillesse.
Plongé dans cet univers glacial de frimas,

Je me détruis peu à peu. Quand s'éteint mon cierge?
Le désespoir me tient dans ses atroces bras.
Eternelle femme, quels ravages d'un coeur vierge!

JOSEPH GEORGE REISH
WESTERN MICHIGAN UNIVERSITY



Pistache pastiche:
découvertes ionesciennes

Je m'appelle Zibeline et j'ai cinq ans. Je suis née à Roissy le 28 janvier 1976 chez une petite fille qui venait juste d'avoir ses vingt ans (elle se croyait très grande!) et qui descendait d'un grand avion Air France. De Roissy, la Cigogne, me tenant dans son bec, a pris la piste pour Cerisy, mais dans un moment d'inattention, trébuchant sur un nuage, elle m'a lâchée, et je suis tombée tout à fait par hasard dans une famille parisienne où il y avait une maman, un papa, une grande Lisette, une Claireoune moyenne, un petit Lôlo et, en dehors de la maison mais faisant également partie de la famille, Potou, qui mesure un quinzième de baleine en hauteur,¹ Pilou, son petit frère aîné, et Annie, la grande. Ce phénomène s'appelle, en France, une famille nombreuse.

Me voilà donc avec mes deux valises et mon sac de voyage entourée d'étranges visages. Tout le monde me regardait pendant que Madame m'examinait d'un oeil fixe pour vérifier que j'étais bien une petite fille, car je ressemblais fort à un petit caniche à cause des boucles. Je ne faisais pas trop de bruit, ne sachant pas parler, et je ne comprenais rien de ce qu'ils baragouinaient eux. J'avais peur et j'étais épuisée: c'est traumatique, ce business de naître, et surtout fatigant. Le sommeil débordant de mes yeux a bousculé quelques larmes. . . heureusement elles étaient munies de parachutes et donc sont tombées tout doucement. . . tout doucement.

Madame, la mère de famille, en vue de mon état de fatigue, m'a promis que nous dînerions de bonne heure et qu'après elle m'enverrait me coucher avec les poules. Je n'étais pas réconfortée à la pensée de me coucher avec les poules, surtout parce que les Français ont la renommée de manger sans faim: il n'y avait pas une abondance de poules. Je n'étais pas

assurée du tout de rester en vie longtemps. J'aurais préféré être un petit caniche et dormir dans un petit panier dans un petit coin chaud et affectueux.

Puisque je savais déjà manger, me tenir à table et faire mon lit; puisque je ne réclamaïis ni ketchup ni Coca Cola; puisque les premiers sons que j'émettais ne sonnaient pas l'accent "Yankee"² (l'avion venant de New York, mon ascendance était soupçonnable); et puisque après quinze jours j'ai renoncé à mes aspirations d'être "sleazy singer" dans le métro, Madame fut très contente: aussi décida-t-elle de me garder, de m'adopter et, entre parenthèses, je n'ai jamais trouvé de poules dans ma chambre.

Ma maman française surveillait de très près la santé de tout le monde: l'essentiel, c'était une nourriture saine et agréable (Ô les gourmands!) Moi, elle m'a nourrie de mots: le matin, chocolat chaud avec mots grillés; pour déjeuner, biftek, mots-frites; à l'heure de goûter, une poignée de mots légèrement sucrés; pour dîner, une grosse salade, du civet de lapin et des mots à la neige. Elle en a même mis sous mon oreiller à côté de mes rêves. Des mots veloutés fondaient dans ma bouche; encore d'autres bien épicés, très relevés, faisaient des galipettes sur ma langue. Ma petite vie devenait un tissu de "pourquoi?" de "comment?" et de "qu'est-ce que cela veut dire?"

Une fois équipée de ces questions-clefs--de ces clefs magiques--ma maman française m'a donné un petit ramponneau en avant pour m'encourager, et ainsi j'ai franchi le seuil et fait les premiers pas dans "Childwood," la Forêt d'Enfance, forêt touffue de merveilles à découvrir. J'ai passé des journées entières errant sur des sentiers inconnus, ne rentrant que le soir pour dîner, des brins d'herbes dans les cheveux, un sourire malicieux aux coins des yeux, toute fière, contente et enchantée des découvertes que j'avais cueillies et que je rapportais avec moi: les lilas de mer, les dunes, la soie, la laine, le tilleul, la verveine, la lavande, les reines-claudes, les mirabelles, les moules, les

mille-feuilles, les herbes de Provence, l'imparfait du subjonctif, les courants d'air, la rue de Paradis, Notre Dame rose au coucher de soleil.

J'ai découvert que les oranges, pleines de vitamine C, sont anti-fatigues et anti-infectieuses et qu'il est interdit de quitter la maison sans en avoir mangé une ou deux; que le gruyère donne des idées et que les trous sont une vraie gourmandise; que lorsque les oies seront perchées il fera beau le lendemain; que les vaches ont des cornes (même les vaches américaines); que le soleil s'appelle Frédéric et qu'il est très dragueur, faisant de l'oeil à toutes les jeunes filles; que la pluie française est bien poétique, plus poétique que la pluie anglaise; que c'est tellement agréable de rêver devant la mer (surtout quand Frédéric se couche); que les croisants de lune trempés dans la nuit bleutée sont délicieux; qu'une main est merveilleuse parce qu'elle peut toucher et créer; qu'un simple sourire peut soulager un gros chagrin; que mes yeux changent de couleur.

J'ai appris à regarder un visage dans toute sa profondeur. . . j'ai appris à rire et à pleurer. . . et ce qui m'a secouée de tout mon être, qui m'a enchantée, qui m'a chagrinée, qui m'a bouleversée d'une joyeuse angoisse. . . qui m'a étonnée. . . c'était la découverte de la sensibilité. . . ma sensibilité . . . et que "être sensible" n'est pas un défaut.

Cet acte de découvrir et d'être étonné est peut-être la plus grande joie-angoisse qui existe dans la vie. C'est à force de découvrir et d'être étonné que l'on garde l'étincelle aux yeux, l'étincelle qui signifie que le feu brûle encore, que l'on change, que l'on rêve, que l'on n'est pas immunisé à la vie. Ne pas découvrir égale ne pas respirer. . . une vie qui ne respire pas est une vie sans soleil, sans étoile, sans magie. . . une vie qui ne respire pas est une vie morte. Sans étonnement--cette possibilité d'être frappé brusquement d'écrasant émerveillement--on ne peut pas être créateur ni en amour, ni

en "désamour" ni dans la mort.

MARILYN SABLE
CUNY-HUNTER COLLEGE

NOTES

¹Ce garçon est très, très grand. J'ai demandé à Claire un jour combien il mesurait. Elle m'a répondu en mètres et centimètres. Je ne comprenais rien du système mais j'avais dans ma tête une baleine de 90 "feet" à peu près. "Il faut multiplier ça combien de fois pour en faire une baleine?" "Une quinzaine de fois," m'a-t-elle répondu. Après avoir fait les calculs, j'ai compris que Francis faisait à peu près 6 "feet" et quelques "inches."

²L'accent Yankee est l'accent nasal pour lequel la plupart de mes compatriotes sont renommés.

Jeu des espèces

Tortues géantes, espèces
des nations en paix et en guerre

Afin de disparaître
Au-dessous de nous

Pendant des floraisons
A la nage

La neige nous recouvrira
Depuis la Nouvelle-Angleterre

Des musiques viennent
Perméables

Nos ancêtres
répandent

Le sang
Sur la route

L'espèce fera
Le jeu des océans

Nous ensevelir
Jeu des espèces
le vert

(1e 10 janvier 1980, Lawrence)

KENNETH S. WHITE
UNIVERSITY OF KANSAS



Le Mythe d'Antigone
chez Sophocle et Jean Anouilh:
du sacré à l'absurde

Comme Gide, Giraudoux et Sartre, Jean Anouilh fait revivre avec Antigone un sujet mythologique qu'il parvient à ramener aux dimensions d'un drame humain à valeur existentielle. Il le fait en le dépouillant de son expression tragique divine. Ce mode d'adaptation, ou plutôt d'interprétation, du mythe d'Antigone reflète l'esprit d'une époque que la décomposition des croyances et le doute vouent à retrouver le sens du tragique. Plus que de doter sa pièce d'une haute teneur philosophique, Anouilh semble avoir davantage voulu réaliser une heureuse association entre un réalisme contemporain et la force de l'image que génère l'histoire mythique.

Il ne s'agit en effet pas pour un dramaturge, disciple de Molière, conscient d'une part des conventions théâtrales et d'autre part de la portée nécessairement pathétique de tout drame, d'utiliser un sujet mythologique pour son seul contenu narratif. Il est question plutôt d'un auteur dramatique, en héritier de la pensée symboliste, qui ravive la force vitale que par essence tout mythe contient. C'est cette vitalité qui lui confère sa pérennité. Toutefois, en dépouillant le mythe antique tel qu'il fut traité par Sophocle du motif sacré auquel il doit sa vitalité, Anouilh, non content de transformer radicalement sur le plan dramatique l'oeuvre de Sophocle, y insuffle encore des forces neuves d'images qui, reflétant souvent les idées d'une philosophie de l'absurde, lui donnent une signification et une portée qui lui sont propres.

Antigone de Sophocle met en lumière deux idées majeures. L'une appartient à la tradition du théâtre grec: la lutte contre la fatalité et l'arrêt inexorable des dieux contre celui qui a péché par démesure

pour avoir cherché à échapper à sa condition. Au sujet d'Antigone, fille d'Oedipe, le héros de la démesure, le Coryphée, observe: "Elle n'a jamais appris à céder aux coups du sort."¹ L'autre idée beaucoup plus importante et originale est caractéristiquement propre à Sophocle. L'on peut s'avancer jusqu'à dire qu'elle est dans une certaine mesure liée à la précédente dans le sens où elle représente une interprétation psychologique, morale et sociale du concept métaphysique. En d'autres termes, Sophocle semble montrer qu'à la pensée métaphysique correspond une pensée analogue dans l'ordre psychologique, social et morale: la justice sociale s'oppose à la justice divine lorsque l'esprit d'une justice sociale ne reflète plus l'esprit de la justice divine.

L'on pourrait montrer dans une étude qui n'entre pas dans le cadre de celle-ci que ce que Sophocle entend par justice divine est un ordre capable de satisfaire aux besoins les plus profonds de l'homme. C'est le drame de l'homme face à un ordre qu'il récusé (parce que précisément il ne le satisfait point d'une façon essentielle) qu'Anouilh a repris et exploité en ses propres termes. Chez lui le drame n'existe plus au niveau où s'opposent deux idées de la justice (au niveau de l'examen de la relation entre le sacré et le moral). C'est plutôt au niveau strictement humain où s'affrontent deux conceptions de la vie. Il apparaît donc clairement que le glissement d'un problème de morale sociale à un problème de morale personnelle est dû à l'ablation de la qualité spirituelle, du motif sacré, pivot vital autour duquel gravite cet organisme vivant qu'est la tragédie de Sophocle. Voyons comment dramatiquement s'est effectué ce processus de désacralisation et quelles en sont les conséquences significatives sur le plan éthique et psychologique. Bref, voyons à quel type de mythe, si tant est qu'Anouilh en crée un, nous avons affaire.

Dans les oeuvres d'Anouilh et de Sophocle transparaissent des systèmes de pensée tous deux idéalistes mais qui diffèrent par leurs visions radicalement contraires du monde. Leurs visions respectives

appartiennent à des cultures fondées sur un système de valeurs différentes en essence. Ainsi le mythe est-il une partie organique de la culture grecque. Sophocle ne crée pas celui d'Antigone (il existait d'ailleurs au préalable) pour lui donner ensuite une signification symbolique. Il raconte une histoire tragique qui porte déjà en elle une signification authentique dans un monde réel. Sa tragédie est, en accord avec les vues aristotéliennes sur ce genre poétique, un "organisme vivant" qui possède "vie et âme".²

Cette structure dramatique correspond à une importante caractéristique de la pensée grecque: un refus de toute distinction entre la Nature et la nature humaine. Dans cette vision globale du monde les pouvoirs qui régissent l'univers physique régissent aussi l'univers moral. Le contexte du mythe n'est donc pas uniquement religieux ou spirituel mais tout à la fois politique, social et religieux.

Lorsqu'Anouilh adapte le mythe pour l'incorporer dans un contexte moderne (où la fatalité antique troque son visage d'autorité divine pour un masque d'autorité humaine) en lui ôtant son élément religieux, il le démembré. C'est un démembré auquel il devra nécessairement remédier en lui rendant une force tout aussi puissante qu'est la force du sacré. En fait l'on peut dire que, plus qu'une désacralisation, Anouilh effectue un transfert de l'ordre sacré, ordre où les valeurs divines et humaines forment un tout, à un ordre scindé où se tiennent d'une part les valeurs idéales et d'autre part les nécessités de l'existence. Alors que cette scission signifie le tragique chez Sophocle, chez Anouilh elle donne naissance au concept de l'absurde qui en soi remplace la notion du sacré.

En effet les valeurs idéales semblent à Anouilh impossibles, inaccessibles, presque surnaturelles dans un monde humain où ont été sappées l'innocence et la pureté. Les valeurs idéales doivent-elles l'emporter sur les nécessités de l'existence? Telle est la question que l'on trouvait déjà posée dans La Sauvage ou dans Eurydice, deux drames du refus.

De plus on la retrouve posée avec une acuité particulière dans Antigone. A cette question aux accents existentialistes très proches de la morale de Camus s'oppose celle de Sophocle: peut-il exister un ordre cohérent qui ne tienne point compte des nécessités essentielles de l'existence?

A cette dernière question l'Antigone d'Anouilh et celle de son homologue grec répondent par la négative, chacune pour des motifs diamétralement opposés, chacune ayant une conception différente des nécessités de leur existence. Leurs motifs prennent eux-mêmes leurs sources respectives dans des contextes familiaux et religieux fort différents. Par goût de modernisation, Anouilh place son héroïne dans un contexte familial plus bourgeois que royal. Au milieu d'une "nounou" protectrice, d'une soeur légère et coquette, de l'ombre de frères fêtards, violents, destructeurs que des parents cherchaient à maîtriser, apparaît une très jeune fille. Celle-ci, bourrée d'illusions et aimante comme une romantique héroïne de comédie, entre en scène. En tant que personnage dramatique elle est consciente de jouer un rôle tragique; en tant qu'incarnation d'un type humain elle est inconsciente de la forme et de la valeur de son existence.

Le procédé qui consiste à présenter des personnages conscients de jouer un rôle est dûment exposé par le Prologue. Ce procédé, souvent utilisé par Anouilh (comme par exemple dans Le bal des voleurs ou L'Alouette), dénote que le théâtre n'est pour lui que pur artifice et non pas une imitation de la réalité. Les personnages n'existent et n'évoluent que dans un devenir fixé par les nécessités et probabilités de la création dramatique. Antigone, image fixée par le drame, existe dans un univers que la conscience objective n'a pas encore pénétré. L'Antigone d'Anouilh entre en scène encore rêvante, plongée dans l'univers comme il était avant la création de l'homme, le paradis, "un jardin qui ne pense pas encore aux hommes".³ L'action prend ainsi son point de départ dans la présence formelle et symbolique

du mythe du paradis perdu. Le drame consistera dans un éveil de la conscience objective et dans un refus simultané d'y adhérer. Lorsqu'Antigone s'apprête à affronter Créon, elle va, dit le Choeur, "Pouvoir être elle-même pour la première fois" (p. 58). Son geste n'a en effet d'autre but que de la révéler à elle-même. Elle répond à Créon qui lui en demande l'objet: "pour moi" (p. 78).

Malgré une ressemblance psychologique--même orgueil, même entêtement--on est loin ici de l'image de l'Antigone antique. Celle-ci en personnage typiquement tragique est une représentation abstraite d'une conscience réfléchie dont les traits spécifiques sont emblématiques. Ce n'est pas Hémon en particulier qu'Antigone aime (il n'existe d'ailleurs pas de scène d'amour dans la tragédie de Sophocle). Elle apparaît bien davantage chez Sophocle comme une idée de l'amour: "Je suis, dit-elle, de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent" (p. 96). Son geste n'est pas de piété purement personnelle; elle est l'agent de la loi divine, son défenseur.

A l'encontre de la loi sociale, face à un passé auquel elle adhère à la fois par une sorte de fatalité psychologique et par sens moral, elle s'avance vers son geste "saintement criminelle," c'est-à-dire pleinement consciente et responsable. Ce qui deviendra le geste démesuré du rêve chez Anouilh est ici un acte de foi dans lequel la loi de la nature rejoint la loi divine. Chez Sophocle la loi divine et la loi de la Nature (instinct et hérédité) sont de même nature.

Alors que chez l'héroïne d'Anouilh qui agit pour ne subir aucune dégradation de sa nature, l'instinct de préservation d'une pureté originelle devient assimilé à un instinct de mort (ainsi Créon dans la tragédie d'Anouilh ne manque-t-il pas de détecter en elle "une envie de mourir," p. 78), chez l'héroïne de Sophocle cet instinct de préservation de sa propre nature acquiert une qualité morale et spirituelle d'instinct de justice. Justice et vie étant pour elle des termes équivalents, c'est sous l'effet d'une force en quelque sorte biologique, vitale qu'elle refuse de

se plier aux lois écrites. De plus, le personnage d'Anouilh qui baigne encore indifférencié dans l'ignorance d'un état paradisiaque passera, en termes sartriens, de l'essence à l'existence (qu'elle ne peut ni veut assumer) tandis que celui de Sophocle passera de l'existence à l'essence. Dans le texte antique ce passage est signifié par le Choeur qui voit en la destinée d'Antigone celle d'un demi-dieu: "Ce n'est pas peu pour une morte que d'être célébrée comme ayant eu le sort d'un demi-dieu dans la vie et la mort à la fois" (p. 104).

Par son geste l'Antigone antique se dépasse, s'élève au-dessus de l'humaine condition. Sa mort acquiert un caractère symbolique et donne au mythe sa signification. Sa mort signifie la mort d'une vitalité la plus essentiellement et profondément humaine. Il est question de la vitalité des hommes lorsqu'ils sont soumis à un ordre politique autoritaire, répressif et profane dans le sens le plus général où il a pour effet de couper les individus du réel. Le propre du mythe est, selon l'expression de Mircea Eliade, "de montrer comment une réalité est venue à l'existence."⁴ C'est dans ce sens que le mythe d'Antigone montre comment les régimes dictatoriaux souffrent d'une désacralisation de la vie, d'une perte de contact direct et intuitif avec l'ordre de la nature.

Par contre, l'Antigone d'Anouilh ne fait que s'égaliser à elle-même. C'est que son créateur ne l'a dotée dans sa lutte pour des valeurs idéales, innocence et pureté (valeurs qui parce que dépourvues de toute orientation morale perdent de leur validité), que d'un sens de l'honneur égoïste. Cet honneur ressemble fort à une irruption d'orgueil blessé, à de la bravade ou de la colère. L'Antigone moderne définit ainsi sa position existentielle: "Je suis là pour vous dire non et pour mourir" (p. 88). Si elle désobéit à Créon, si elle brave la mort, ce n'est pas par sacrifice à une cause. Au contraire, c'est pour affirmer une liberté suprême dans un acte désespéré qui la met au-dessus du vulgaire. Comme elle dit non à la loi sociale, elle dit non au bonheur. Sa négation, qui

est négation d'une vie faite de compromissions et de bonheurs faciles et salissants, n'apparaît finalement que comme une revendication passionnelle du moi bien plutôt que comme une idée positive du bien. Sa mort n'acquiert aucune valeur symbolique si ce n'est qu'elle représente un acte d'héroïsme absurde dans un monde ressenti comme absurde. Antigone dans la tragédie moderne est l'affirmation d'un profond nihilisme.

Anouilh a créé un antidote à ce mal métaphysique dont souffre son héroïne. Ce n'est pas qu'il ait voulu donner une valeur philosophique à son oeuvre, car toute oeuvre à thèse présupposerait une pensée satisfait, mais c'est bien plutôt l'enchaînement dialectique, le procédé organique du drame même qui produit cet antidote avec le personnage de Créon.

De même qu'il existe un rouage qui détermine le genre tragique où, dit Anouilh, "tous les rôles sont distribués d'avance," où "le ressort est bandé" et "n'a plus qu'à se dérouler tout seul" (p. 57), il existe, selon lui, un rouage du drame dont la pièce maîtresse est l'espoir. Dans le drame "l'on se débat parce qu'on espère en sortir; . . . Le drame c'est ignoble, c'est utilitaire" (p. 58). Anouilh échappe à cet utilitarisme qui caractérise le drame en donnant avec Créon, le véritable héros, un caractère tragique à la pièce et du coup en rendant au mythe sa force. Avec Créon s'étale, opposée à celle d'Antigone, une autre vision du monde, une vision fondée non sur l'espoir, "ce sale espoir" (p. 102) dit Antigone, mais sur une claire conscience de l'absurdité du monde. Installé au même poste d'autorité que le Créon antique, violent et orgueilleux, le personnage d'Anouilh apparaît sous des couleurs plus douces, plus humaines.

Créon chez Anouilh révèle une douceur qui traduit une grande maîtrise de soi et qui affirme la nécessité d'une persévérance dans un effort tenu pour stérile. Mais sous cette douceur perce un scepticisme profond chez ce personnage qui par sens du devoir s'est détourné du monde de la contemplation pour empoigner les rênes de l'Etat, pour s'engager dans

l'action. Son rôle, dit-il, est "de rendre l'ordre du monde un peu moins absurde" (p. 73). Si au nom d'un humanisme réaliste qu'il affirme dans une sorte de morale de l'action il refuse le pathétique personnel, Créon ne croit néanmoins ni aux dieux, ni aux hommes, ni même à son propre pouvoir.

Ne croyant finalement à rien, c'est une sorte d'ascèse de l'absurde que Créon semble pratiquer. Par sa caractéristique tragique existentielle, Créon est bien proche de "l'homme absurde" du Mythe de Sisyphé qui dit:

Si je choisis l'action ne croyez pas que la contemplation me soit comme une terre inconnue--mais elle ne peut tout me donner, et privé de l'éternel je veux m'allier au temps...Je ne referrai jamais les hommes. Mais il faut faire "comme si". Car le chemin de la lutte me fait rencontrer la chair. Même humiliée la chair est ma seule certitude...Voilà pourquoi j'ai choisi cet effort absurde et sans portée. Voilà pourquoi je suis du côté de la lutte.⁵

En disant oui à l'absurde Créon dit oui au bonheur puisque "le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre" dit encore Camus (p. 165). Comme Sisyphé, Créon enseigne "la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève des rochers" (p. 166).

En définitive, Anouilh, tout en reportant l'accent tragique du personnage d'Antigone sur celui de Créon et tout en ôtant au mythe antique son élément sacré, a créé un mythe tragique étranger à la notion d'éternel. Le mythe doit son caractère tragique à la seule lucidité, ou conscience, du héros engagé dans une lutte sans espoir dans un monde absurde alors que le mythe antique le devait à l'irruption du sacré dans un monde profane. L'on ne peut se garder d'une certaine réticence (comme de nombreux critiques de l'époque) à l'égard du héros d'Anouilh qui apparaît tout à la fois comme le défenseur d'un humanisme réaliste et comme

un justificateur de la tyrannie au nom même de ces valeurs humanistes. Le tyran prend pour le coup un visage honnête et raisonnable par une sorte de nécessité, la loi. C'est cette loi, dit-il, qui en vient à ressembler à une fatalité tout aussi puissante et inébranlable qui la fatalité antique. Celui qui dit lutter courageusement pour la création permanente d'une pensée humaine châtiée sans frémir le crime de la révolte d'un enfant. Il existe là une contradiction sur laquelle est fondé le mythe de l'absurde qu'Anouilh a créé.

IREN SMOLARSKI
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

NOTES

¹Sophocle, Antigone, tr. Paul Mazon (Paris: Universités de France, 1967), p. 89. Toutes les citations renvoient à cette édition.

²Aristote, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy (Paris: Universités de France, 1969), ch. VI.

³Jean Anouilh, Antigone (Paris: La Table Ronde, 1947), p. 15. Toutes les citations renvoient à cette édition.

⁴Mircea Eliade, Le sacré et le profane (Paris: Gallimard/Idées, 1965), p. 84.

⁵Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe (Paris: Gallimard/Idées, 1942), pp. 117-118. Toutes les citations renvoient à cette édition.



L'Image du néant
dans Les Chaises d'Ionesco

L'image du néant, soit spatial-visuel soit métaphysique, joue un rôle important dans le théâtre d'Eugène Ionesco. La plupart de ses pièces illustrent sa préoccupation évidente avec ce phénomène troublant. Dans cette étude particulière, cependant, on ne se concentrera que sur Les Chaises avec l'intention de faire une analyse bien détaillée du concept du néant tel qu'il y est présenté.

D'abord, peut-être vaut-il bien la peine de définir le mot néant. Bref, que le mot soit accepté en termes d'espace ou de métaphysique, c'est ce qui s'oppose à l'être, à l'existence et qui implique ce qui n'est pas encore aussi bien que ce qui n'existe plus, alors, fin de l'être, mort.¹ Ionesco lui-même a employé le terme "néant" en discutant Les Chaises avec Claude Bonnefoy: "Voilà. C'est l'absence. C'est la viduité, c'est le néant."² C'est justement cette "absence," cette "viduité," ce "néant" qui existent dans le domaine spatial-visuel aussi bien que dans le domaine métaphysique qu'il faut comprendre afin de mieux apprécier Les Chaises. Quant aux qualités spatiales, on considérera en particulier l'usage bien efficace par Ionesco des objets concrets qui font de bons contrastes avec le néant. Puis, on étudiera de différents phénomènes abstraits qui, eux aussi, s'opposent à quelque réalité métaphysique.

Qu'on commence par l'étude de l'aspect du néant vu à travers des objets. Evidemment, ce sont les chaises qui servent à souligner, plus que n'importe quel autre objet, l'idée du vide, du néant. Il peut sembler vraiment paradoxal non seulement aux spectateurs mais encore aux lecteurs qui remarquent tous dans le déroulement de l'action des Chaises ce qui se développe: bien que la scène soit absolument remplie de chaises (des objets concrets), la technique

d'Ionesco crée à la fois le vide/l'espace comme résultat. C'est à dire que l'absence presque de personnages concrets est aussi frappante que la présence des chaises mêmes. Voici l'explication d'Ionesco et un commentaire de Saint Tobi (trouvés dans les essais de Saint Tobi sur Ionesco) du rapport entre la multiplication des objets et le vide:

"L'univers, encombré par la matière, est vide, alors, de présence: le 'trop' rejoint ainsi le 'pas assez' et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons."

La prolifération des chaises de la pièce du même nom, illustre à merveille cette thèse. . . . "C'est l'absence, c'est la vacuité, c'est le néant. Les chaises sont demeurées vides parce qu'il n'y a personne. Et à la fin le rideau tombe sur des bruits de foule alors qu'il n'y a sur le plateau que des chaises vides, que des rideaux que le vent fait flotter, etc., et il n'y a rien. Le monde n'existe pas vraiment...Le monde n'est pas puisqu'il ne sera plus..."³

On voit donc clairement que toute la pièce se développe autour de l'absence d'êtres humains à l'exception du vieux couple. L'action se déroule d'ailleurs bien qu'Ionesco réussisse à faire "vivre" les personnages principaux invisibles en leur faisant parler les Vieux comme à de vraies personnes. Dans les indications scéniques de la pièce, on trouve "On entend sonner" et "on les entend ouvrir la porte, puis la refermer après avoir fait entrer quelqu'un."⁴ Visuellement, pour le spectateur, il n'y a personne. Dans l'esprit des Vieux, au contraire, il y a quelqu'un de vrai. Le spectateur est vite confronté par ce problème: celui de la distinction qu'on doit faire entre le réel (l'être) et le paraître, ce que je nomme

ici le néant et qui est d'ailleurs incarné dans l'imagination active des Vieux. En tout cas, c'est l'absence physique frappante des invités, accentuée par le discours imaginaire, qui met encore plus d'importance sur la prolifération des chaises. L'équilibre entre la réalité et le néant devient de plus en plus important au fur et à mesure que la pièce se déroule. Dans sa conversation avec Claude Bonnefoy, Ionesco met en valeur le rôle capital des chaises vides et proliférées:

. . . la pièce elle-même c'était: les chaises vides et l'arrivée des chaises, le tourbillon des chaises que l'on apporte, qui occupent tout l'espace scénique comme, si je puis dire, un vide solide, massif envahissait tout, s'installait... Quant à la multiplication des chaises, c'était à la fois la multiplication et l'absence, aussi bien que la prolifération et le rien. (72)

Dans la même conversation, il revient à cette idée, et il définit plus précisément ses intentions au sujet du contraste entre l'absence et la prolifération:

Pour Les Chaises, j'avais tout simplement l'image d'une chambre vide qui serait remplie par les chaises inoccupées. Les chaises arrivant à toute vitesse et de plus en plus vite. constituaient l'image centrale, . . . une sorte de tourbillon du vide. Sur cette image initiale, sur cette première obsession s'est greffée une histoire, celle de deux vieillards qui eux-mêmes sont au bord du néant, qui ont eu des ennuis toute leur vie. Mais leur histoire est destinée seulement à soutenir l'image initiale, fondamentale qui donne sa signification à la pièce. (p. 82)

Ainsi comprend-on que l'idée du vide est fortement fixée dans l'esprit du dramaturge. Il veut bien que le concept domine la pièce entière. En d'autres termes, ce qui importe pour Ionesco est non seulement les objets concrets, comme les chaises, mais encore de tels objets comme la mentalité des Vieux, bref, le domaine métaphysique. Avec l'exception de l'Orateur, ils sont les seuls "vrais" personnages dans la pièce. Bien que le spectateur soit mené à imaginer et même à sentir la présence des autres personnages, ces trois-ci sont les seuls qui se montrent visiblement. Ionesco, dans la citation précédente, décrit les Vieux comme étant "eux-mêmes . . . au bord du néant." C'est un néant intérieur, une idée qui est soutenue et même soulignée à travers l'oeuvre. Robert J. North a commenté ce côté intérieur des Chaises dans une conférence à l'université de Birmingham:

. . . the inner conviction that there is a better world creates a sense of exile; present reality is unsatisfying and men obscurely feel that they have lost their way. The old couple in Les Chaises, Amédée, Jean and Béranger all share this discontent.⁵

Les Vieux sentent un trou dans leur existence: le néant dans leurs propres êtres. Ils sont très près du sens du néant comme ce qui n'est pas encore ou n'existe plus. Le double suicide qui a lieu à la fin de la pièce, ce qu'on discutera en plus de détail plus tard, n'est vraiment qu'une formalité. La vraie existence des personnages, si elle a jamais existé, est déjà morte il y a longtemps. Par exemple, quand la pièce commence, on apprend au moyen du dialogue entre les Vieux que depuis soixante-quinze ans de mariage le Vieux raconte tous les soirs les mêmes histoires à sa femme.

Du reste, leur vie est devenue de plus en plus mécanique. Ils vivent dans un monde pathétique au temps du conditionnel. C'est la Vieille surtout qui

vit en général dans un état de non-réalité: si les choses avaient été différentes chez son mari, leur vie aurait été certainement meilleure. Elle le châtie pour ne jamais avoir eu assez d'ambition pour améliorer sa condition. Après tout, il n'est qu'un Maréchal des logis, bien qu'il ait pu être selon elle "un Roi chef, un Journaliste chef, un Comédien chef, un Maréchal chef..."(p. 174). Mais une fois en particulier la Vieille éprouve un moment tout bref de lucidité à l'égard de sa propre situation. Elle se lamente à son mari: "Dans le trou, tout ceci hélas ...dans le grand trou tout noir...Dans le trou noir, je te dis"(p. 174). Dans un seul instant éphémère elle semble se rendre bien compte du désespoir de sa propre vie sans penser nécessairement aux faiblesses du Vieux. Mais la réalité joue un rôle de moins en moins important dans son existence. C'est ce sentiment du désespoir récemment trouvé qui semble résulter chez la Vieille dans une sorte de métamorphose psychologique. Auparavant une femme fidèle (de ce que nous sachions d'elle) et soumise à son mari, elle commence, dans une conversation avec le photographe, à agir d'une façon tout à fait grotesque. Dans les indications scéniques, Ionesco dirige qu'elle "montrera ses gros bas rouges, soulèvera ses nombreuses jupes, fera voir un jupon plein de trous, découvrira sa vieille poitrine"(p. 193). Tout de suite après, elle commence à pousser "des cris érotiques" et s'avance, les "jambes écartées," en riant un "rire de vieille putain"(p. 193). Tout d'un coup, cette action lascive, qui "doit révéler une personnalité cachée de la Vieille"(p. 193), cesse brusquement. La scène entière révèle au spectateur un certain état de schizophrénie chez la Vieille. On pourrait dire qu'elle éprouve de l'angoisse à cause de ce "trou noir" qu'elle a auparavant mentionné elle-même. Peut-être a-t-elle une prévision de sa propre fin. Ce "trou noir" peut bien être le néant total qui s'imposera sur elle.

L'idée que le Vieux a gaspillé toutes ses occasions pour se faire quelqu'un dans la vie

n'appartient pas seulement à la Vieille. Le Vieux partage lui-même ce sentiment. Comme elle, il mène une existence qui n'a plus grand-chose en commun avec la réalité. Il cherche en vain, cependant, un sens d'importance dans sa vie qui continue chez tous les deux à se montrer dépourvue de bonheur. Pendant que la Vieille fait la coquette avec le photographe, le Vieux, romantique à son tour, exprime à la Belle sa condition malheureuse dans la vie. Ses mots sont plus forts que ceux de sa femme et certainement plus touchants. Il l'implore

Voulez-vous que nous rattrapions le temps perdu?...peut-on encore? peut-on encore? ah! non, non, on ne peut plus. Le temps est passé aussi vite que le train...hélas! hélas! nous avons tout perdu. Nous aurions pu être si heureux, je vous le dis; nous aurions pu, nous aurions pu; peut-être, des fleurs poussent sur la neige!...(p. 193)

Il continue dans une veine à la fois romantique et triste:

Voulez-vous être mon Yseult et moi votre Tristan? la beauté est dans les coeurs ... Comprenez-vous? On aurait eu la joie en partage, la beauté, l'éternité... l'éternité...Pourquoi n'avons-nous pas osé? Nous n'avons pas assez voulu... Nous avons tout perdu, perdu, perdu.(p. 193)

Ce qui s'y montre très clairement est le cas pathétique d' "avoir pu être," l'idée exprimée par le poète John Greenleaf Whittier: "Of all sad words of tongue or pen,/ The saddest are these: 'It might have been!'" Le Vieux souffre énormément de l'inaction de sa vie passée qui est, comme résultat, un trou, un néant comme celle de sa femme. Mais bien que le Vieux se sente du chagrin pour ses efforts non réussis, il a encore, malgré tous ses problèmes, de l'espoir,

et cet espoir s'incarne dans les personnages de l'Orateur et de l'Empereur. Ronald Hayman explique en plus de détail ces sentiments:

Not only does he still believe in his own greatness, after ninety-five years of disappointment, but he still believes in the possibility that he could have saved mankind, if only mankind had listened. Even now he still has hope. The Orator, who has the gift of speech which the Old Man lacks, will deliver the message and the Emperor will listen.⁶

C'est donc pour réfuter l'inutilité de toute son existence, pour se justifier, qu'il se sent obligé de communiquer un message à l'humanité. Il déclare: "J'ai un message, tu dis vrai, je lutte, une mission, j'ai quelque chose dans le ventre, un message à communiquer à l'humanité, à l'humanité..."(p. 177). Son problème le plus sérieux reste dans la difficulté qu'il éprouve à s'exprimer: "Hélas, j'ai tant de mal à m'exprimer, pas de facilité,"(p. 179). La solution? Il trouve un orateur qui délivrera pour lui le message que l'Empereur entendra: "Ce n'est pas moi qui parlerai, j'ai engagé un orateur de métier, il parlera en mon nom, tu verras,"(p. 180).

Il faut discuter ici l'importance de la "présence" de l'Empereur dans la pièce. Le Vieux semble se croire victime du nonchalance de son roi. Il se rend bien compte de la nécessité de sa présence, bien que celui-ci soit invisible, mais le Vieux ne peut pas s'empêcher complètement de blâmer un peu le Roi pour son échec dans la vie:

J'ai beaucoup souffert dans ma vie...J'aurais pu être quelque chose, si j'avais pu être sûr de l'appui de votre Majesté... je n'ai aucun appui...si vous n'étiez pas venu, tout aurait été trop tard...vous êtes, Sire, mon dernier recours...(p. 213)

Le Vieux continue ses supplications devant l'Empereur:

Pourtant moi, écoutez, je vous le dis, moi seul aurais pu sauver l'humanité, qui est bien malade. Votre Majesté s'en rend compte comme moi...ou, du moins, j'aurais pu lui épargner les maux dont elle a tant souffert ce dernier quart de siècle, si j'avais eu l'occasion de communiquer mon message; je ne désespère pas de la sauver, il est encore temps, j'ai le plan...hélas, je m'exprime difficilement. . . . Puisque Votre Majesté est là...puisque Votre Majesté prendra en considération mon message...Mais l'Orateur devrait être là...Il fait attendre Sa Majesté...(pp.214-15)

Que le Roi entende son message est de première importance pour le Vieux. Il lui implore: "Sa Majesté ne partira pas comme ça sans avoir tout écouté, tout entendu"(p.215). L'Empereur, cependant, que représente-t-il vraiment? Hayman donne la suggestion suivante:

On one level the Emperor's presence in the room is imaginary and the speech an expression of a lifelong daydream; but on another, the invisible Emperor is no less real than the Old Man: both characters are trembling on the verge of the void.(p.34)

Comme les chaises vides qui soulignent clairement le manque de personnes, l'Empereur, lui aussi, fait partie de ce groupe qui domine toute la pièce. L'Empereur sert comme un autre exemple du néant spatial/visuel, lorsque le Vieux tremble au bord du néant métaphysique. Sa vie n'est encore qu'un vide; l'Empereur n'a pas encore découvert de signification dans sa vie.

Enfin l'Orateur arrive sur la scène. Il est visible, aussi constitue-t-il la troisième "personne"

visible de la pièce. Mais ironiquement, au fur et à mesure que le groupe d'invités invisibles devient plus "réel" dans l'esprit des spectateurs, Ionesco veut que l'Orateur paraisse irréel: "L'Orateur, lui, devra paraître irréel"(p.217). Hayman confirme l'intention d'Ionesco à cet égard:

While he wants the invisible guests to seem as real as possible, Ionesco wants the Orateur, who is visible, to be as unreal as possible.(p.35)

La confusion entre le néant et l'existence est ainsi soulignée encore une fois en opposant les "êtres" dont on n'est pas certain à la réalité.

En tout cas, dans l'esprit du Vieux son seul salut reste dans la possibilité de faire délivrer son message à l'humanité, et de le faire entendre à l'Empereur. A cause du suicide qu'il a déjà choisi pour lui et pour sa femme, il ne sera plus là pour remplir cette tâche lui-même. Selon le Vieux, même après le double suicide du couple, la vindication de sa vie lui semble encore bien possible. La vraie tragédie de la pièce ne se trouve pas seulement dans ce suicide mais aussi dans ce qui se passera toute de suite. L'Orateur, l'homme choisi par le Vieux pour accomplir son dernier souhait, se montre enfin muet. Il écrit un message sur le tableau, mais il part quand il trouve qu'il n'y a que "l'absence d'une réaction espérée"(p.224). On remarque le manque d'enthousiasme, le sens du néant, dans sa réception: "La scène reste vide avec ses chaises, . . . La porte de fond est grande ouverte sur le noir"(p.224).

Voici un désespoir profond pour le Vieux. On ne sait même pas si le message qu'il avait l'intention de faire délivrer était important ou non. Peut-être sa vie a-t-elle eu de la signification, mais le spectateur ne saura jamais. Son seul espoir, bien qu'il ne le sache pas, ne se réalise pas à la fin de la pièce. La seule chose qui reste est le "noir," le néant. Le message, et donc la signification de la vie du Vieux, n'arrivent jamais à être transmis au

monde ni par lui ni par l'Orateur, la "personne" qu'on attend dès le départ de la pièce. Les Chaises finissent donc en partie avec l'idée d'un message non-transmis. Peut-être cela veut-il dire que la vie du Vieux n'a rien valu après tout, qu'il n'a vécu qu'une vie d'un conditionnel jamais déterminé. A la fin, le spectateur aperçoit un être qui se trouve incapable de transmettre son message. Ionesco suggère le néant dans le domaine de communication entre les gens aussi bien que l'impuissance d'une personne qui n'achève pas à s'exprimer. De plus, l'auteur dramatique souligne dans ce cas-ci ce qui est pire, puisqu'il s'agit d'un échec dans un domaine imaginaire même!

Le néant tel qu'il est considéré en termes de la mort (troisième définition du mot: fin de l'être, mort) est aussi présent dans Les Chaises. Vers la fin de l'oeuvre, voilà les indications scéniques d'Ionesco:

La Vieille et le Vieux, en même temps, se jettent chacun par la fenêtre, en criant "Vive l'Empereur". Brusquement le silence; plus de feu d'artifice, on entend un "Ah" des deux côtés du plateau, le bruit glauque des corps tombant à l'eau.(p.223)

En se préparant pour sa chute de la fenêtre, le Vieux dit à sa femme: "Soyons unis dans le temps et dans l'éternité si nous ne pouvons l'être dans l'espace, comme nous fûmes dans l'adversité: mourons au même instant..."(p.223). En se suicidant, le couple rencontre la mort, ce qu'on pourrait bien appeler le néant métaphysique absolu. En choisissant de les faire se tuer au moyen de l'eau, Ionesco peut-être veut jouer un peu sur la connotation de l'eau. Traditionnellement, l'eau a symbolisé le baptême, ou la vie éternelle. Mais dans Les Chaises l'eau fait partie d'un décor qui semble avoir un tout autre but. Il faut se souvenir que le couple vit dans une sorte de tour, sur une île au milieu de l'eau qui "sent

mauvais" et "qui croupit" et d'où "entre des moustiques"(p.170). Evidemment, l'atmosphère n'est point saine. Il n'y a ni chants d'oiseaux de mer que d'habitude on penserait entendre dans un tel lieu ni aucune indication d'autres êtres vivants en dehors de la tour où habitent les Vieux.

Au début des Chaises, quand la Vieille appelle son mari, elle le trouve "penché à la fenêtre"(p.170). La plupart des critiques semblent être d'accord quant à l'interprétation de cette scène. Pour eux, le Vieux est penché à la fenêtre pour symboliser l'acte métaphysique de se pencher sur le néant. Cette interprétation s'accorde bien avec l'intention générale de la pièce. Dès le début, l'idée du néant est introduite; elle continue jusqu'à la fin. Si on accepte la position que la fenêtre où se penche le Vieux est la division entre l'être et le néant (la vie et la mort), alors il faudra accepter l'idée que leur mort les projette également dans le néant. De plus, si on considère les idées d'Ionesco lui-même sur la mort, on voit encore mieux la validité de cette interprétation. Il a sans doute toujours éprouvé une obsession de la mort. Ce thème se présente d'une façon ou d'une autre dans la plus grande partie du théâtre d'Ionesco,⁷ ce que souligne Leonard C. Pronko:

Le thème de la mort revient comme un leitmotiv dans la majorité des créations de Ionesco.
. . . La littérature même devient, dans ce sens, le dernier moyen de l'homme Ionesco de s'opposer à sa propre mort.(p.170)

Selon le critique Richard Coe,

The terror. . . resides not so much in the fact of death itself, as in its inherent senselessness. Not only does it destroy the meaningfulness of all that goes before it: it is itself devoid of meaning. The concept of achieving something by death is

Ainsi, d'après Coe, ce qui importe n'est pas seulement l'idée que la mort représente le néant mais encore cette idée de la futilité du néant du Néant.

En somme, on voit que l'idée du néant est développée dans Les Chaises en termes du néant spatial/visuel (l'absence des gens opposée à la prolifération des chaises). Le néant s'exprime par le vide intérieur du couple (le vide psychologique et le manque de signification apparente dans leur vie). En plus, on remarque chez les Vieux le manque de communication aussi bien que le néant absolu, le non-être de la mort qui se réalise au moment du double suicide. Ionesco a réussi à faire fonctionner sur plusieurs niveaux le concept du néant, ce qui fait de la pièce une oeuvre bien complexe et provoquante.

PAMELA ZIMMERMAN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Voir Le Petit Robert, 1977, "Chose, être de valeur nulle. . . . (Cour.) Ce qui n'est pas encore, ou n'existe plus. Fin de l'être, mort. Philo. Non-être" (pp. 1260-61). Voir également Le Nouveau Petit Larousse en couleurs, 1971, "Rien; ce qui n'existe point. Philos. Ce qui s'oppose à l'être métaphysique" (p. 610).

² Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco: Entre la vie et le rêve, entretiens avec Claude Bonnefoy (Paris: Belfond, 1977), p. 71.

³ Saint Tobi, Eugène Ionesco, ou A la recherche du paradis perdu (Paris: Gallimard, 1973), p. 112.

⁴ Eugène Ionesco, Les Chaises, dans Three Modern French Plays of the Imagination, ed. Leonard C. Pronko (New York: Dell Publishing Co., 1960), p. 182. Toutes les citations des Chaises renvoient à cette édition.

⁵ R. J. North, "Eugene Ionesco: An Inaugural Lecture Delivered in the University of Birmingham on 13th November 1969" (London: John Goodman and Sons, 1969), p. 3.

⁶ Ronald Hayman, Eugene Ionesco (London: Heinemann, 1972), p. 34.

⁷ Dans La Cantatrice chauve, par exemple, les Smith et les Martin expérimentent tous une sorte de morte ou de néant dans le sens qu'ils sont dépourvus d'aucune vraie substance. En fait, à la fin de cette pièce, les Martin deviennent les Smith. Elle se termine donc avec une image très forte des "êtres" qui ont perdu leur propre individualité. C'est à dire que leur vie n'est qu'une existence mécanique et, ce qui est encore pire, les deux couples vivront l'existence mécanique de quelqu'un d'autre.

⁸ Richard N. Coe, Ionesco, A Study of His Plays (London: Methuen, 1971), pp. 88-89.



CALL FOR PAPERS

Chimères

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

C
h
i
m
è
r
e
s

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

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

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

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

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

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

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

chimères

Chimères, published twice annually, welcomes the submission of manuscripts dealing with an aspect of French or Italian literature. The journal is intended primarily as a forum of expression for non-tenured Ph.D's and advanced graduate students, but all papers will be considered.

Manuscripts may be submitted in English, French or Italian.

Annual subscription rates: individuals, \$4; libraries and institutions, \$10. Single copies, \$3.

Please direct all manuscripts, subscriptions and correspondence to

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

A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS

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

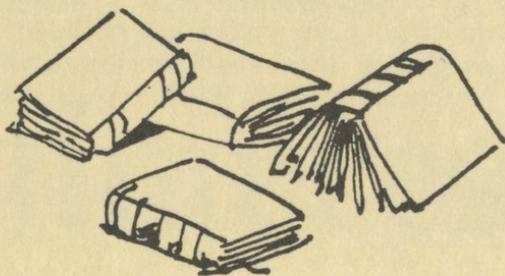
AMIS FONDATEURS

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

AMIS BIENFAITEURS

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

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



Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

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

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

U.S., \$7.95

Send check or money order to
Proust Essays, c/o J. Erickson
Department of French & Italian
Louisiana State University
Baton Rouge, La. 70803



University of Guelph

ISBN 0-88955-000-X