

chimères



Chimères is a literary journal published each academic semester (Spring & 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 graduate students dealing 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 20 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, and enclose a stamped, self-addressed envelope if return of the material is desired.

The annual subscription rate is \$4.00. 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:

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



PRINTEMPS 1979

C H I M E R E S

Vol. 12 no.2

Rédacteur: Paul Homan

Collaborateurs:

Clarice Doucette
Lee Gerstenhaber
Ray Whelan

Conseillers universitaires:

Tom Booker
Jan Kozma
Norris Lacy
J. Theodore Johnson
Kenneth White

TABLE DES MATIERES

METHODE-ALAIN BUTOYI:
Read On Read On 3

TON THAT DONG-NAI:
Conflit et paradoxe des appa-
rences et de la réalité dans La Princesse de Clèves
. 4

SIMONE GUERS-MARTYNUK:
L'Alchimie du théâtre de Beckett
dans Fin de partie16

METHODE-ALAIN BUTOYI:
Elucubrations Sclérosées . .25

RAY WHELAN:
The Meaning of blois in the Chan-
son de Roland.34

EILEEN GRABOW:
Le Manichéisme dans "Le Satyre"
de Victor Hugo39

BRIGITTE ANDREASSIER:
Analyse alchimique de Loren-
zaccio52

TO: Faculty & Graduate Students
FROM: Tomi de Thoubey

READ ON READ ON READ ON READ ON

C'est à toi que je pense toi qui sens la déprime
et y perds ton latin au magma délétère
qu'est ton département à moins qu'on le réprime
du moins j'ose espérer au bout de cette laisse
que tu me sauras gré de n'avoir su le taire

depuis deux ans ou plus tu trimbales ta fesse
aux berges du savoir juste un peu mieux que moi
tu as peut-être un jour ressenti comme moi
le vide indélébile entre toi et le maître
les joutes insolites, le différend piètre
peut-être un jour ou l'autre en es resté baba:

ces vains ombrages, hélas, qui vous courbent l'échine
ce monde lettré qui se grise d'avanie
malgré la soif d'apprendre, flatteuse symphonie
si l'on n'arrête pas la stupide machine
Salomon n'aura plus la reine de Saba
en maîtresse alléchante au lit que pour la frime

c'est pour toi que j'écris ô insensé qui crois
que je ne suis pas toi et que tu n'es pas moi
collègues, condisciples, ne soyez trop affables
à la dive bouteille pour souffrir in petto
le masque grimaçant lorgnant votre ghetto

et si j'ose y souscrire c'est au gré de la fable
pour vous décontracter et dérider la panse
soyons unis et honni soit qui mal y pense
la zizanie ternit si l'on n'y met la bride
soyons unis copains en doctes apatrides.

METHODE-ALAIN BUTOYI

Conflit et paradoxe des apparences et de
la réalité dans La Princesse de Clèves

La Princesse de Clèves est l'histoire de l'éternel triangle: le mari, M. de Clèves, la femme, Mme de Clèves, et l'amant, M. de Nemours. Ce récit à trois personnages a été pourtant l'objet d'une abondance d'interprétations aussi bien nuancées que diamétralement opposées.¹ La raison est due peut-être à la nature équivoque de l'oeuvre: l'auteur, après avoir mis en jeu l'opposition des forces de la réalité et des apparences entrecoupe les épisodes de son roman par des notes paradoxales: l'apparence c'est la réalité et vice-versa. Mais le problème ne s'arrête pas là; au paradoxe est affublé le démenti ironique de "ce qui paraît n'est presque jamais la vérité,"² ce qui revient à dire que l'apparence en question n'est pas la réalité et inversement. Il n'y a pas à dire, l'oeuvre est complexe et ambiguë à la fois.

Pour en arriver à une meilleure compréhension disons assez globalement de l'oeuvre, l'argument suivant est proposé. Dès le départ, il y a un conflit évident entre les normes de la société où évoluent ces trois personnages et les valeurs morales dictées par l'individu. Plus précisément, il s'agit de savoir comment une femme mariée à un homme qu'elle n'aime pas et vertueuse par surcroît va réagir dans une société libertine. Cette réaction met en perspective le jeu de l'être et du paraître, jeu qui est imposé, comme on le sait, par le mari et l'amant et qui se termine par un paradoxe: les forces (les passions) qui exercent leur tyrannie sur l'être triomphent ou semblent triompher seulement, car il y a toujours une ombre à cette victoire. Les forces qui contrôlent le paraître (le devoir d'épouse) subsistent encore et semblent même prédominer. C'est la

scène de l'aveu où la femme, poussée à bout, confesse à son mari son inclination pour l'amant. Cette épisode marque la fin des apparences et consacre le triomphe de la réalité. Mais ce n'est pas ainsi qu'interprète Mme de Clèves; elle maintient qu'en se confessant elle met son devoir d'épouse au-dessus de tout. Ironiquement, elle est victime des propres paroles de sa mère qui sont contenues dans la phrase citée plus haut, "ce qui paraît n'est presque jamais la vérité." Entre-temps, elle est consciente d'une forme d'amour qui se pratique à la Cour et elle-même en subit quelques tourments. Finalement un paradoxe ne peut qu'entraîner un autre. Le mari meurt à la suite de l'aveu, la femme laissée libre à son amour refuse d'épouser l'amant bien qu'elle soit violemment attirée par lui. Pourquoi, que signifie ce refus? Le triomphe de la vertu? Ou, sous les apparences de la vertu se cachent d'autres raisons dont la principale est la passion? En tout cas, voici la phase finale de notre interprétation: se marier avec l'amant, c'est convertir les apparences en réalité. Or, Mme de Clèves ne veut pas donner raison à cette réalité, elle préfère se réfugier dans le paraître du début et paradoxalement le paraître qui forme la façade de ses apparences du début devient à la fin sa réalité. Et tout cela à cause de l'idée qu'elle s'est faite de l'amour. Pour elle, il est impossible de vivre un vrai amour dans la société où elle se débat. Se marier c'est réintroduire le conflit de l'être et de la société. La fin en rejoint le commencement; Mme de Clèves navigue dans un cercle vicieux. Son meilleur choix, c'est de renoncer à vivre dans cette société. Cette fois-ci, ce ne sont plus les apparences et la réalité mais les apparences et l'irréalité.

L'histoire de notre trio se déroule à la fin du règne de Henri II. C'est une période marquée par la magnificence et l'éclat de la Cour où tout est décrit au superlatif: "Jamais Cour n'a eu tant de belles personnes et d'hommes admirablement bien faits;

il semblait que la nature eût pris plaisir à placer ce qu'elle donne de plus beau dans les plus grandes princesses et dans les plus grands princes" (p. 36). Cependant sous ces apparences brillantes se cache une agitation perpétuelle faite d'intrigues amoureuses et politiques.

L'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette Cour et occupent également les hommes et les femmes. Il y avait tant d'intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à l'amour. Personne n'était tranquille, ni indifférent; on songeait à s'élever, à plaire, à servir ou à se nuire; on ne connaissait ni l'ennui ni l'oisiveté, et on était toujours occupé des plaisirs ou des intrigues. (p. 45)

Deux qualités maîtresses se dégagent donc de cette Cour: la galanterie et l'ambition. Par la suite, ces deux notions se précisent de plus en plus dans les anecdotes de Mme de Valentinois, de Mme de Tournon, d'Anne de Boulen et du Vidame de Chartres, et nous savons ce que ces termes veulent insinuer. La galanterie n'est rien d'autre que la poursuite des plaisirs que n'arrête aucun obstacle. En ce sens, l'adultère tout aussi bien que l'infidélité ne pose pas de problème moral. De son côté, l'ambition c'est essayer d'accéder aux plus grands honneurs et le mariage d'intérêt ou de convenances est un moyen d'y parvenir. D'où cette réalité faussée par les apparences

C'est dans ce milieu que notre héroïne va faire son entrée en scène. Evidemment, sa mère, Mme de Chartres "dont le bien, la vertu et le mérite étaient extraordinaires," (p. 41) est parfaitement consciente des effets dangereux de la Cour sur la moralité de sa fille. Au code éthique de celle-ci qui consiste,

d'après ses propres termes, au "peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leurs infidélités, les malheurs domestiques où plongent les engagements," (p. 41) elle oppose son code moral à elle: "ne pas se trouver mêlée dans les aventures de galanterie" (p. 65). A l'agitation de la Cour, elle oppose la tranquillité de la vie d'une honnête femme: "ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme est d'aimer son mari et d'en être aimée"(p. 41). Mais le problème qui se pose est le suivant: est-ce que cette conception de bonheur conjugal est possible dans une société dominée par la galanterie; et si Mme de Chartres est tellement au courant de ce qui guette sa fille à la Cour, pourquoi ne continue-t-elle pas à l'élever à la campagne où elle lui a inculqué une éducation assez stricte, loin des pièges de l'amour? En un mot, elle se distingue déjà par une qualité assez exceptionnelle. Le livre débute néanmoins par un paradoxe, c'est l'ambition qui l'attire à la Cour. Marier sa fille à des partis illustres, Mme de Chartres, "d'une descendance glorieuse," pourvue d'une fille qui est une des plus grandes héritières "qu'il y eût en France"(p. 41) ne fait pas exception à la règle. Après bien des déboires, d'orgueil froissé, de vanité rabattue,³ elle consent à l'union de sa fille avec M. de Clèves. Une faille cependant dans ce mariage de raison: si M. de Clèves éprouve pour son épouse "une violente passion" dès le premier regard, sa femme, par contre, n'a que pour lui de "l'estime et de la reconnaissance"(p. 50). Jamais nous ne trouvons en eux deux êtres à part.

M. de Clèves ne trouva pas que Mlle de Chartres eût changé de sentiment en changeant de nom. La qualité de mari lui donna de plus grands privilèges; mais elle ne lui donna pas une autre place dans le coeur de sa femme. Cela fit aussi que, pour être son mari, il ne laissa pas d'être son amant, parce qu'il

avait toujours quelque chose à souhaiter au-delà de sa possession; et, quoiqu'elle vécût parfaitement bien avec lui il n'était pas entièrement heureux. Il conservait pour elle une passion violente et inquiète qui troublait sa joie; la jalousie n'avait point de part à ce trouble: jamais mari n'a été si loin d'en prendre et jamais femme n'a été si loin d'en donner. (p. 52)

Dans ces conditions comment Mme de Clèves peut-elle alors concilier vertu et amour préconisé par sa mère? Elle ne continue pas moins à jouer le rôle d'épouse, à conserver la façade des apparences; c'est son monde du paraître. Sa conscience d'elle-même, de son être, ne commence à se faire sentir qu'après la rencontre avec M. de Nemours. Cette nouvelle identité est attribuée d'une part aux attraits physiques et moraux de celui-ci, ". . .un chef-d'oeuvre de la nature; ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. . .ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul"(p. 37). Et elle est attribuée d'autre part à la vanité qui gouverne les rapports de cette société: "Il n'y avait aucune dame dans la Cour dont la gloire n'ait été flattée de le voir attaché à elle"(p. 37). Belle comme elle est et exposée dans un tel milieu, Mme de Clèves ne peut s'empêcher de prévenir ce qui va arriver: "Se voyant souvent et se voyant l'un et l'autre ce qu'il y avait de plus parfait à la Cour, il était difficile qu'ils ne se plussent infiniment"(p. 55).

A ce stade, le problème qui confronte Mme de Clèves est double. Premièrement, elle doit faire face à son monde intérieur qui est non seulement bouleversé par la perspective de l'adultère, par l'opposition de l'être au paraître: ". . .elle ne pouvait

s'empêcher d'être troublée de sa vue et d'avoir pourtant du plaisir à le voir, mais quand elle pensait que ce charme qu'elle trouvait dans sa vue était le commencement des passions, il s'en fallait peu qu'elle ne crût le haïr" (p. 67), mais aussi agitée par la découverte de l'amour et les morsures de la jalousie comme en atteste la méprise de la lettre tombée de la poche du Vidame de Chartres.⁴ Ce sont alors les combats de l'être envers soi-même. Deuxièmement, elle doit faire face au monde extérieur, au monde des apparences où elle doit réprimer ses troubles, maintenir sa façade du paraître pour que personne ne puisse la soupçonner de tomber amoureuse d'un autre. Sa réputation est aussi en jeu. Ainsi, au lieu d'établir la tranquillité au milieu de l'agitation de la Cour, Mme de Clèves, tout simplement, cherche à cacher sous les apparences du dehors (intelligence, beauté et conduite circonspecte) un être qui est en proie à la plus intense agitation. Finalement, n'en pouvant plus, elle est forcée à se découvrir, à être vaincue par les exigences internes de son être: "Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toutes mes résolutions sont inutiles; je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier" (p. 119).

Manifestement, c'est le triomphe de la passion. Seulement, de sa part, c'est au nom de la vertu et de la fidélité qu'elle prétend confesser son inclination pour M. de Nemours: "l'aveu que je vous ai fait n'a pas été par faiblesse, il faut plus de courage pour avouer cette vérité que pour entreprendre de la cacher" (p. 123). Mais ce qui est pour elle le signe de la force morale est pour les autres, en particulier pour M. de Nemours, l'aveu de sa faiblesse, de sa défaite devant les forces de la passion. D'où ce paradoxe et cette ironie à son égard; l'amour a vaincu le devoir jusqu'au point où pour ne pas y succomber elle révèle l'existence de la passion à son mari. Le fait d'avouer son inclination

lui paraîtra cependant une sorte de devoir. C'est son effort pour conserver sa dignité. Mais d'autre part, en le faisant elle proclame en même temps l'intensité de sa passion, la victoire de l'être sur le paraître. Elle essaie de son mieux à réduire au minimum cette victoire. Le paradoxe se trouve, pour ainsi dire, dans la superposition de l'être et du paraître. Plus elle se trahit par son amour et plus elle veut y compenser par le témoignage excessif de son devoir conjugal, plus elle se sent coupable et plus elle se sent obligée de se confesser. C'est ainsi que la victoire définitive de l'amour ne s'effectue qu'au prix de grandes souffrances motivées par la présence constante du devoir conjugal.

Toutes les fois que cette princesse parlait à son mari, la passion qu'il lui témoignait l'honnêteté de son procédé; l'amitié qu'elle avait pour lui, et ce qu'elle lui devait faisaient des impressions dans son coeur qui affaiblissaient l'idée de M. de Nemours; mais ce n'était que pour quelque temps, et cette idée revenait bientôt plus vive et plus présente qu'auparavant. (p. 152)

Toutefois, il importe de souligner que la passion de Mme de Clèves pour M. de Nemours existe seulement dans son être interne. Physiquement, il n'y a rien de consumé entre les deux. Ce qui va arriver par la suite relève encore du domaine du paradoxe et de l'ironie.

Il s'agit maintenant de commenter, dans le contexte des apparences et de la réalité, la mort de M. de Clèves. Ce dernier ne voyant pas ce qui s'est passé entre sa femme et M. de Nemours va déformer la réalité⁵ et, de ce fait, meurt. Certes, il est tué par une révélation qui, tout à fait conforme à la réalité, n'existe pourtant que dans son imagination. Sa jalousie n'est que le résultat des images absolument

fausses, non pas captées de la vraie réalité mais inventées par son esprit. En fait, les actions de M. de Nemours ne reflètent que les apparences de l'infidélité réelle de sa femme, mais, ironie des ironies, M. de Clèves est tué par les apparences. Même si notre bonhomme de mari voit la réalité de face, il est aussi incapable de la discerner. Lorsque sa femme, se rendant compte du danger de son inclination, se retire à Coulommiers, après la mort de sa mère, M. de Clèves la presse de rentrer à Paris où se trouve la Cour: "il est temps que vous voyiez le monde et que vous receviez ce nombre infini de visites dont aussi bien vous ne sauriez vous dispenser"(p. 80). Dans son aveuglement amoureux, il ne voit pas le désordre intérieur de sa femme et une fois qu'il le perçoit, il n'arrive pas à supporter la confrontation avec la réalité, il se détruit lui-même, victime des apparences.

Alors, la voie est libre. M. de Nemours et Mme de Clèves peuvent s'unir. Bien que Mme de Clèves soit violemment attirée par le Duc, elle refuse néanmoins de l'épouser. Quel est ce dernier paradoxe? Comment s'explique-t-il? Justement, c'est pour ne pas donner raison aux apparences que Mme de Clèves refuse de s'unir à M. de Nemours. Dans cette société où les apparences comptent plus que la réalité, elle ne veut pas compromettre sa réputation. Le souci réel de cette réputation et par là de sa "gloire" lui dicte le jeu du paraître sur l'être. Son choix représente, dans la phase finale, la victoire des apparences sur le sentiment, ce qui constitue un renversement de situation par rapport à la phase de l'aveu.

Ironiquement, elle s'enferme dans ce devoir conjugal pour se soustraire de la poursuite de M. de Nemours, ce devoir conjugal qui au début ne représente que pour elle un aspect des bienséances. Bien sûr, elle a un peu de remords d'être la cause indirecte de la mort de son mari, mais au-delà de ses scrupules et de ce devoir qui, après tout, n'existent

que dans son "imagination" (p. 175), un autre élément est déterminatif à son refus, à savoir son "repos": "les raisons qu'elle avait de ne point épouser M. de Nemours lui paraissaient fortes du côté de son devoir et insurmontables du côté de son repos"(p. 178). Et peu avant cette déclaration: "Ce que je crois devoir à la mémoire de M. de Clèves serait faible s'il n'était soutenu de l'intérêt de mon repos; et les raisons de mon repos ont besoin d'être soutenues de celles de mon devoir"(p. 175). Comme on pourrait le constater, le devoir et le repos se soutiennent mutuellement pour imposer à Mme de Clèves la conduite à suivre. Que signifie ce repos? Pour elle, le mariage, loin d'apporter la tranquillité, constitue une menace à son repos à cause des changements que la vie conjugale opère sur les sentiments des amants. Son raisonnement est le suivant: M. de Nemours la poursuit de ses assiduités parce qu'elle a dressé des obstacles à sa poursuite ("Je crois même que les obstacles ont fait votre constance," p. 173). Une fois mariée, les obstacles qui font naître et entretiennent l'amour sont enlevés. D'inaccessible, elle deviendra accessible et par conséquent la règle de l'inconstance conjugale en découle:

Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels? Dois-je espérer un miracle en ma faveur et puis-je mettre en état de voir certainement finir cette passion dont je ferais toute ma félicité? (p. 173)

De cette infidélité, les tourments de la jalousie sont les plus affreux:

Vous avez déjà eu plusieurs passions, vous en auriez encore, je ne ferais plus votre bonheur, je vous verrais pour une autre comme vous auriez été pour moi. J'en aurais une douleur

mortelle et je ne serais pas même assurée de n'avoir point le malheur de la jalousie. (p. 174)

Bref, elle exprime là toute sa crainte des risques de l'amour dans le mariage. Après tout, il ne faut pas trop blâmer M. de Nemours car, étant un produit de la Cour, il ne peut échapper à ses influences: "Rien ne me peut empêcher de connaître que vous êtes né avec toutes les dispositions pour la galanterie et toutes les qualités qui sont propres à y donner des succès heureux" (p. 174).

La crainte de l'amour et de ses turbulences exige le repos de Mme de Clèves. Pour y parvenir, la meilleure solution est de fuir l'amour. Fuir l'amour, c'est fuir Nemours, et fuir Nemours c'est fuir la société où elle se débat; car accepter Nemours, c'est réintroduire tout le mécanisme social. Mme de Clèves est extrêmement lucide: "les passions peuvent me conduire mais ne sauraient m'aveugler"(p. 174). Dans sa brève apparition à la Cour, elle apprend à connaître son monde et la forme de l'amour qui y sévit. Au terme de son drame intérieur, elle arrive à la certitude qu'il est impossible de vivre un vrai amour dans une telle société. Et voilà le paradoxe final de son choix: la Cour est une entité sociale, sa société à elle. La Cour seule est capable de lui donner une identité sociale; elle est venue à la Cour chercher cette réalité sociale. Mais vivre à la Cour c'est se conformer à ses règles, à ses apparences. Or, elle ne veut plus jouer le jeu de la société, le jeu de la réalité. Elle préfère se détacher de cette Cour et se réfugier dans un couvent, ce qui signifie une renonciation au monde, et en le faisant, elle est réduite à une forme de l'irréalité.

Cette interprétation n'a pas la prétention d'exploiter tous les recoins de la subtilité de l'oeuvre. Elle sert seulement à montrer comment Mme de LaFayette, partie de "quelque chose de rien," a su en tirer toute la fécondité et la richesse. C'est là

aussi un paradoxe et c'est ce paradoxe qui fait de La Princesse de Clèves un chef-d'oeuvre "hors de l'espace" et "hors du temps."

TON THAT DONG-NAI
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹A cet égard, il est intéressant de lire l'article de Marie Odile Sweetser, "La Princesse de Clèves devant la critique contemporaine," Studi Francesi, 52(1974), 13-29, qui fait une mise au point des différentes interprétations sur l'oeuvre.

²Madame de La Fayette, La Princesse de Clèves (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), p. 56. Toutes les citations renvoient à cette édition.

³Mme de Chartres a considéré, en fait, trois partis illustres (le Chevalier de Guise, le duc de Montpensier, et le Prince de Clèves) pour sa fille, mais ses projets matrimoniaux sont réduits à néant par l'opposition de Diane de Poitiers, maîtresse du Roi. Celle-ci voue pour le Vidame de Chartres, l'oncle de Mlle de Chartres, une haine mortelle. Cela se comprend si l'on sait que le Vidame est l'amant de la Reine.

⁴Une lettre que le Vidame de Chartres a écrite à une de ses maîtresses est tombée de sa poche, mais on croit que cette lettre est tombée de celle de M. de Nemours. Par un curieux effet de hasard, Mme de Clèves est en possession de cette lettre et à sa lecture, elle est dévorée de jalousie.

⁵Mme de Clèves révèle l'inclination de son être

pour un autre mais garde secret le nom de M. de Nemours. Fou de jalousie, son mari la torture de questions sans pouvoir obtenir une claire réponse. Il la fait suivre et lorsque le gentilhomme à qui il a confié la tâche lui rapporte qu'il a vu ensemble Mme de Clèves et le duc de Nemours à Coulommiers, cela suffit à M. de Clèves pour les condamner. Il n'a pas même laissé son ami lui raconter en détail ce qui s'est vraiment passé entre les deux. A vrai dire, rien ne s'est passé.

L'Alchimie du théâtre de Beckett
dans Fin de partie

C'est au génie d'Antonin Artaud que nous devons d'avoir établi, le premier, une analogie profonde entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie. "Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence," dit-il dans le "Théâtre alchimique."¹ Artaud, ailleurs, toujours à propos du théâtre et son double, ajoute:

Le langage du théâtre est en somme le langage de la scène, qui est dynamique et objectif. Il participe de tout ce qui peut être mis sur une scène en matière d'objets, de formes, d'attitudes, de significations. Mais cela dans la mesure où tous ces éléments s'organisent, et s'organisant, se séparent de leur sens direct, visent en somme à créer un vrai langage basé sur le signe au lieu d'être basé sur le mot. (V, p. 15)

Fin de partie de S. Beckett est un exemple parfait du théâtre alchimique tel que le préconisait Artaud; à vrai dire, cette pièce semble même avoir été faite sur mesures pour répondre à la demande d'un tel théâtre.

Je crois qu'une des raisons du succès du théâtre de Beckett, c'est son classicisme. Les trois unités y sont respectées d'une manière remarquable et l'action y est des plus simples; on pourrait dire sans exagérer que l'action y est réduite à sa plus simple expression. Mais ce n'est là qu'une des raisons de son succès, et l'autre raison, plus importante à mon avis, est celle que je me propose de démontrer ici.

Je vais commencer par analyser le lieu, puis les personnages, le temps et l'action. Nous verrons ensuite les éléments, les symboles et l'opération alchimique deviendra alors évidente.

Le lieu unique de la pièce est enfoncé profondément dans la terre et, ceci, nous l'apprenons de la bouche des personnages eux-mêmes qui nous disent qu'ils sont dans un trou. C'est Hamm qui dit à Clov: "As-tu jamais pensé à une chose? . . . Qu'ici nous sommes dans un trou."² Plus loin, quand Hamm imagine sa mort, il dit: "Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et. . . l'inertie" (p. 92).

Ce refuge, c'est peut-être un blockhaus, un abri antiatomique enfoncé dans la terre car les fenêtres y sont haut-placées comme dans une cave et il faut un escabeau pour atteindre les deux seules fenêtres qui nous font penser à des soupiraux.

Ce trou dans la terre, élément féminin, est une matrice qui préserve une vie, autrefois épargnée lors du cataclysme et maintenant mourante. C'est là notre athanor.³

Dans notre athanor nous trouvons quatre personnages--chiffre de l'équilibre parfait, de la famille idéale: le père, le fils, le Saint-Esprit et Marie, la mère; et comme pour un jeu de cartes idéal, la partie de bridge se joue à quatre. Nous avons deux couples ou deux paires de joueurs pour cette dernière partie qui se joue: le premier couple, Nagg et Nell, le deuxième couple, Hamm et Clov.

Nagg et Nell, le père et la mère de Hamm, les deux éléments progéniteurs, sont des individus tronqués: ils sont tous deux culs de jatte, donc incapables de reproduire la vie. Ils sont à l'état résiduel et en tant que résidus, ils sont à la poubelle. Le symbole est plus que clair ici. Non seulement ils sont à la poubelle mais ils sont, de plus, incapables de se toucher; ils n'arrivent plus à s'atteindre. C'est pourtant chez eux qu'on trouve un restant de chaleur qui couve sous la cendre des souvenirs d'amour de Nagg, mais c'est une chaleur impuissante, condamnée à s'éteindre; donc, symbolique-

ment, dès le début, nous avons l'élément mâle et l'élément femelle nettement séparés, chacun dans leur réceptacle, condamnés à y mourir. Or, dans le domaine de l'alchimie, les astres qui leur correspondent, la lune et le soleil, nous l'apprenons plus tard, sont aussi en train de mourir. C'est Nell qui meurt la première, et ce n'est pas par hasard, je pense, que Beckett rapproche la mort de la lune et celle de Nell dans le passage suivant qui est, à mon avis, un des plus importants pour notre étude alchimique:

Hamm: Si je pouvais me traîner
jusqu'à la mer! Je me ferais un
oreiller de sable et la marée
viendrait.

Clov: Il n'y a plus de marée.
(Un temps.)

Hamm: Va voir si elle est morte.
(Clov va à la poubelle de Nell,
soulève le couvercle, se penche.
Un temps.)

Clov: On dirait que oui. (p. 83)

"Il n'y a plus de marée" est l'équivalent de "la lune est morte" ou "il n'y a plus de lune"; car nous savons tous que c'est l'attraction de la lune qui produit les marées. Quant à l'élément mâle, Nagg, il est mourant comme le soleil. Ceci, nous le savons car Clov nous dit que le soleil ne brille plus. Il fait toujours gris, "noir clair dans tout l'univers" (p. 48). De plus, il fait froid.

Nous savons donc que cette fin de partie est une fin du monde; la lumière qui symbolise la vie est morte. C'est vers la fin de la pièce que Clov nous apprend qu'une voisine, la mère Pegg (une des dernière survivantes), est morte d'obscurité: elle s'est éteinte comme sa lumière, Hamm lui ayant refusé de l'huile pour sa lampe. Plus loin, Clov dit:

"Je me dis que la terre s'est éteinte quoique je ne l'aie jamais vue allumée" (p. 109).

Le deuxième couple, Hamm et Clov, quoique plus jeune, est aussi bancal. Il se compose de Hamm, un aveugle paralytique tyrannique, qui se veut "au centre" de tout et de Clov, un infirme, servile, qui traîne la jambe. C'est le couple classique du maître-valet ou peut-être père-fils. Hamm appelle Clov son fils, mais il hésite, et nous apprenons au cours de la pièce que Hamm a recueilli Clov enfant et lui a servi de père, ou plutôt que Hamm a recueilli l'enfant dans le but égoïste de faire de lui son esclave.

Tous deux sont inséparables dans le malheur, incapables de survivre l'un sans l'autre comme l'aveugle ou le paralytique, le fameux couple du fabliau. L'action se résume en deux mots ou presque: Clov part ou ne part pas. Si Clov part, Hamm va mourir et d'un autre côté, Clov ne survivra pas car c'est Hamm qui a "la combinaison du buffet" où se trouvent les derniers vivres qui consistent en quelques biscuits. De toute manière, ils sont condamnés, et la question est d'en finir une fois pour toute, le plus tôt possible; la vie de Hamm se maintenait à coups de drogues--calmant pour dormir, stimulant pour se réveiller, or les pilules sont terminées: cela valait-il la peine de maintenir artificiellement une vie lorsque, en fin de compte, il faut faire face à la terrible réalité? Les pilules se sont épuisées une à une comme le temps a passé, "instants sur instants plouff, plouff, comme les grains de mil. . ." (p. 93). Dans la pièce le temps n'existe plus. Les expressions de temps ne veulent plus rien dire; Hamm dit à Clov: "Hier! Qu'est-ce que ça veut dire hier!" et Clov de répondre: "Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. . ." (p. 62). Plus loin Clov demande à Hamm: "Tu crois à la vie future?" et celui-ci répond: "La mienne l'a toujours été" (p. 69).

C'est une abolition du passé et du futur qui

se confondent en un incommensurable présent, un présent fait d'une accumulation d'instantants qui se ressemblent tous comme des grains de sable. En fait, symboliquement, ils sont entourés de sable!

Nous allons maintenant voir comment les quatre éléments sont représentés dans la pièce. Nous commençons par le Feu. Nous avons déjà vu que le soleil est mourant et qu'il fait toujours gris. De plus, Clov voit sa lumière mourir sur le mur. Hamm est aveugle et la vue baisse chez les autres personnages. Clov se plaint de ses yeux qui lui font mal.

Quant à l'Air, il pue. Hamm dit à Clov: "Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre." Et Clov ajoute: "Tout l'univers" (p. 65).

L'air est immobile, stagnant, mort--on sent la mort partout. En examinant au dehors avec la lunette, Clov, plus tôt, avait remarqué que "rien ne bouge," tout est mort, tout est "mortibus" (p. 46).

La Terre, elle, est représentée par le sable, donc c'est la terre stérile du désert ou du bord de mer où rien ne peut pousser. Les graines plantées par Clov n'ont pas levé, n'ont pas germé et Clov dit: "Si elles devaient germer, elles auraient germé. Elles ne germeront jamais" (p. 28). Ce sable est aussi celui du sablier et symboliquement représenté l'accumulation du temps, grain par grain, instant par instant, tout à la fois en vrac.

L'Eau, elle, est devenue immobile, donc, silencieuse (plus de marée, plus de ressac, plus de vent puisque nous avons déjà vu que l'air est immobile). Nous savons aussi qu'il n'y a plus de navigateurs et que le fanal, qui autrefois guidait les navigateurs, la nuit, a disparu dans le canal. Il en restait un bout, mais maintenant plus rien; donc un autre symbole de lumière est mort. Mais c'est à propos de l'eau que nous trouvons dans la pièce un des symboles les plus intéressants pour notre étude alchimique. Clov a braqué sa lunette sur l'océan et à la question de Hamm: "Comment sont les flots?" il répond: "Les flots? . . . Du plomb"

(p. 47). C'est là le métal essentiel de la pièce, le plomb, métal impur qui correspond à la planète Saturne. Notre pièce se place donc sous le signe de Saturne, l'astre de la mélancolie; en effet on y broie du noir. Pourtant, c'est une pièce qui nous fait rire car quelquefois le comique provient du malheur. C'est Nell qui dit: "Rien n'est plus drôle que le malheur" (p. 33). Ce profond pessimisme ou plomb de Beckett traité en humour noir, devient l'or de la pièce. Pour l'auteur comme pour l'auditoire, il y a eu transformation magique de la "prima materia."

Je crois qu'il est assez évident maintenant que les deux éléments dominants de la pièce sont d'abord la terre (les personnages sont dans la terre, littéralement), puis l'eau. Symboliquement, les personnages sont placés entre deux fenêtres, l'une donnant sur la terre, l'autre sur l'eau. Or, si nous examinons le losange de Galien,⁴ que trouvons-nous entre la terre et l'eau? Le Froid! et c'est bien là la température ambiante de la pièce; Hamm demande toujours un plaid pour se couvrir et il dit qu'il gèle. Par ailleurs, les couleurs qui alchimiquement correspondent à la terre et à l'eau sont le noir et le blanc--or, si nous mélangeons ces deux couleurs, nous trouvons la couleur ambiante de la pièce qui est le Gris! Quant à l'odeur ambiante de la pièce, nous avons déjà appris que toute la maison pue le cadavre comme tout l'univers, or l'odeur, qui correspond à la terre pour l'alchimiste, est fétide. Par ailleurs, d'après Galien, les éléments correspondent à des humeurs et la terre correspond à la bile noire, ou mélancolie, or c'est bien là l'humeur dominante de la pièce.

En examinant les éléments, nous avons déjà vu bien des symboles (surtout ceux de la lumière qui sont tous soit sur le déclin, soit déjà morts) mais il y en a d'autres. Les symboles de vie du règne végétal ou animal ont disparu. Pour le règne végétal, non seulement il n'y a plus d'arbres, mais il

n'y a même plus de bois, puisque, au fond de leur poubelle, Nagg et Nell ont du sable, alors qu'autrefois ils avaient de la sciure. Les graines plantées par Clov n'ont pas germé et ne germeront jamais. Quant à la nourriture, elle subsiste en tant que biscuits ou dragées qui sont des aliments de longue traversée, typiquement préservés et traités pour durer longtemps.

Quant au règne animal, il n'y a plus d'oiseaux, plus de mouettes. Il fait dehors un silence de mort. Les seuls animaux qui ont encore réussi à subsister jusqu'ici sont de l'ordre parasitaire, c'est-à-dire qu'ils vivent sur le débris de la vie et qu'ils sont même quelquefois nécrophages. Ce sont ici les puces, les poux et les moryons; puis dans l'ordre des vertébrés, un seul animal, le rat, magnifique symbole évidemment, puisque le rat est rongeur et qu'il représente ici la caractéristique essentielle des deux principaux protagonistes qui est de se ronger l'un l'autre, comme dans l'enfer d'un Huis Clos où "l'enfer, c'est les autres."

Il y a autre chose de vivant et qui se nourrit de la chair des autres, c'est le "gros bobo" dans la poitrine de Hamm, probablement une tumeur cancéreuse ou la tuberculose. Hamm crache du sang car son mouchoir est taché de sang; le sang, symbole de vie, est ici un symbole de mort car il provient du mal qui ronge les poumons de Hamm.

Il y a un autre animal dans la pièce et c'est un symbole intéressant car c'est un chien, mais il est en peluche et il n'est même pas fini (il n'a pas de sexe, élément significatif). Or nous pensons à Cerbère ou à Anubis qui se trouvent à l'entrée des Enfers; c'est un symbole du rite de passage de la vie à la mort. Il faut noter à ce propos le sens des paroles de Hamm quand, dans deux passages différents, il dit: "ça avance" (pp. 57, 91); cela veut dire que la mort approche et pour se préparer au passage, Hamm veut tenir le chien.

Il y a un autre symbole du passage dans l'au-delà; celui-là n'est pas un animal, mais il est

tout aussi significatif que le chien; c'est la "gaffe" (p. 61). Avec la gaffe, Hamm va essayer de se déplacer tout seul, sans l'aide de Clov; il s'en sert comme d'une rame et il essaie d'avancer comme on fait avancer un bateau. C'est le passage du Styx dans la barque de Charon, le Nocher des Enfers.

La gaffe est une sorte de perche mais c'est aussi la maladresse car Beckett aime à jouer sur les mots.

Au début, les spectateurs se sont plaints à propos du théâtre de Beckett qu'il ne s'y passait rien, et pourtant ils retournaient voir ses pièces qui sont devenues des classiques du 20ème siècle. Pourquoi?

Le fait est que les gens, sans s'en rendre compte, y ont reconnu des symboles très profonds qui correspondent à des archétypes de leur inconscient collectif.

C.G. Jung a montré dans son oeuvre qu'il existe des rapports étroits entre le symbolisme de l'alchimie et celui du monde onirique, qui correspondent tous deux à des tendances élémentaires de l'esprit humain.⁵

La pièce de Beckett, à plus d'un point de vue, se rapproche du théâtre du Moyen-Age, lui aussi riche en symboles, et je pense qu'elle pourrait très bien servir de pendant au Jeu d'Adam et qu'elle représente son opposé: comme le Jeu d'Adam figure la rigidité du Paradis, Fin de partie représente celle de l'Enfer, du Chaos final. L'opération alchimique est donc Fixatio.

Il y a aussi putréfaction mais ceci implique une régénération, car de la pourriture renaît la vie alors qu'ici rien ne pousse (les graines semées ne germent pas). Tout est mort ou condamné à mourir.

En écrivant sa pièce, Beckett a de plus réussi à concrétiser la hantise de l'holocauste qui, depuis Hiroshima, plane sur toutes les têtes. Il a vraiment produit sa pièce philosophale avec sa farce métaphysique; le sel de la pièce, son esprit vital,

sorti de l'union du dramaturge et de son oeuvre a réussi à purger l'âme du spectateur. Il se produit véritablement une purgation des passions.

SIMONE GUERS-MARTYNUK
QUEENS COLLEGE
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

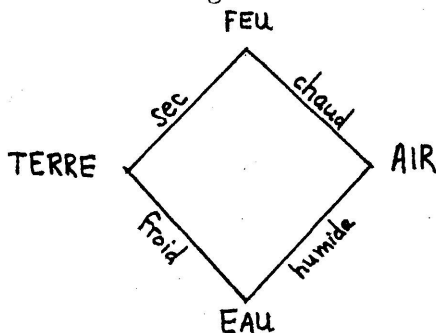
NOTES

¹Antonin Artaud, Oeuvres complètes, IV, Le Théâtre et son double (Paris; Gallimard, 1964), p. 58.

²Samuel Beckett, Fin de partie (Paris: Les Editions de Minuit, 1957), p. 56.

³De l'arabe al-tannûr, le fourneau. Fourneau à combustion lente de l'alchimiste.

⁴Galien: médecin grec du 2ème siècle ap. J.C.



⁵C.G. Jung, Psychology and Alchemy (London: Rutledge and Co., 1953).

ELUCUBRATIONS SCLEROSEES

LIFE, DEATH OR LOS ANGELES (Sclérose)

Drôlement drôle jamais ne me console des jours passés
sans remords [sans crise

tête vide berçant les joies sans joies

bénies les amours sans amour

du monde immonde éclair au clair de lune

avec des mots en herbe des douleurs sans soupir

des remords sans plainte

des nuits de mai en pleurs

jamais cent pas n'écartent le début de la fin

de ma tâche entreprise

(9 septembre 1974)

Câlin des trop câlins

catin des trop catins

vivons la vie, copains

soirées d'été chômées vive le verre en mousse
mari des plus marris le mot se perd en douce
la nuit devient trop courte.

Reproches refoulés: vive la masturbée

le coq-à-l'âne en fête, demain ne viendra pas
crier haro sur moi.

Sommeil en quarantaine, faire le voeu final

de suivre la consigne

point de cérémonies à feindre l'innocent

puisque devoir oblige

faut bien qu'on s'y hasarde.

Hélas

insipide saveur des journées de chômeur

agréable désir de filer sans aiguille

somnolentes ardeurs du travail entrepris

à l'ombre des juillets en chaleur

trop vive la consigne mon coeur ne bat que pour moi

le verre en mousse inonde de sa fraîcheur

mes lèvres suppliciées tant pis pour Pénélope

Es-tu donc, Muse mienne, soudainement absente
à la pressante crise de mes instincts carte-blanche?
Marin de ces mers mortes, hisse ta voile
et m'emporte loin de la sacrée flemme.

(9 septembre 1974)

MEMENTO

C'est pour toi que je vis toi qui te meurs d'ennui
c'est pour toi que je joue toi qui t'ennuies d'aimer
c'est pour toi que je chante toi qui cries dans la [nuit
fais-toi une raison un jour tu comprendras:
toutes ces vibrations dont je suis à la fois
la corde et l'instrument sont déclenchées par toi
ô insensé qui crois que je ne suis pas toi.

A la ronde des jours à la ronde des nuits
à l'abri du smog, du doute et de l'ennui
à la ronde des jours, à la ronde des nuits
qu'il est bon d'être ensemble spontanément

A la ronde des jours j'ai cueilli tant de fleurs
secoué la rosée perlant les prés du rêve
à la ronde des nuits j'ai reposé la tête
sur un oreiller plein de tant d'amours coquettes

Jadis jeunes écoliers sur la terre burundaise
ensemble on a marché sous la pluie de septembre
ensemble on a cueilli les mandarines, les fraises
c'était quand même si beau, l'école buissonnière

Dans l'immensité bleue, à l'ombre des nuages
j'ai vu des arbres morts recouvrir leur feuillage
tous ces amants blessés d'amour tous endettés
se régalaient d'étoiles et de soleils d'été

Noisettes de chemin qu'on arrache en passant
chanson au vent léger, derrière de lapin blanc
un étranger soudain m'a réveillé à l'aube:

"Que fais-tu là, stupide, berçant ta tête vide?"

"L'amour s'en va, lui dis-je, vois comme il file en
il file en douce et file cet amour transitoire
qui bientôt nous consume sitôt qu'il nous appelle
et dont la froide cendre se ramasse à la pelle"

Pourtant l'hiver s'en va embrasser le printemps
vogue mon bateau vogue bateau de tes vingt ans
vogue l'espoir d'un coeur au fil de l'existence
vogue mon bateau vogue dans la voix du silence

Et toi la fille qui m'aime et que je n'connais pas
si je rêve de toi ne t'en alarme pas
une Amourine d'un jour me rapproche de toi
je vois toujours ton ombre, j'ai vécu avec toi

Cette main que je vois a caressé ta peau
cette lèvre gourmande a embrassé ta joue
cette dent forcenée a mordu ton oreille
cette jambe morose a dansé avec toi.

(23 mars 1975)

LA MOIRA

Que sais-tu de la Moïra
sinon de ce destin acharné sur notre être
le point subtil peut-être de toute l'existence
braver le nihilisme qui soudain vous embrasse
et bientôt mal étreint
drôlatique existence des bien et des mal nés:
la Moïra forcenée achève l'achevé
assomme l'assommé, le cadavre ambulante

Vivre de ne pas vivre c'est la loi décisive
douloureuse existence d'un chirurgien malhabile
d'une chicano avortée

La Moïra sexuelle revêtue de dentelle
voluptueuse assassine des instincts andouilliques
des douceurs concubines

Tirer le vin, le boire

étancher les déboires de la frayeur mesquine
se recroqueviller, souder, s'entortiller
partir en voyage au bout de la race
entre le rouge et l'ambre, le noir n'a plus d'espoir
c'est le blanc désespoir: vive le jaune à l'aube
aux dames plus de robe
Mimétismes parfois vive le vers chinois

Tous ces visages hâves
et ces squellettes braves
encor sous les étoiles
félicitent la Moïra
de sa bonté fatale.

(23 janvier 1975)

A LA CROISEE DES CHEMINS

Languissant de langueur l'abeille de fleur en fleur
butine avec ferveur sans honte ni sans peur
de la fraîche senteur du pollen séducteur
tel, j'ai rencontré ta main à la croisée des chemins.

L'on vit souvent des rois tomber en désarroi
pour n'avoir pu comprendre malgré la soif d'apprendre
que l'amour de deux êtres n'est point un objet piètre
toi, tu m'as tendu la main à la croisée des chemins.

Je sais que c'est d'un autre que ton coeur s'est
l'amitié qui est nôtre dépasse tous les prix [épris
que coûte le trafic d'une passion rivale.

Je trouve vraiment chic les roses qu'on avale
par simple loi du change
Mais moi, je t'ai mandée en ces moments moroses
pour te dire que les roses bien comme toi se posent
la question culbutante de cette ménopause. . .

Brisons-la: au nom de l'amitié qui peut fleurir
je dédie ce refrain à la belle Cindy [demain
ô douceur de candy
et dont la voix si tendre qu'on s'enivre d'entendre
évoque un rossignol qui chante en espagnol

la berceuse du tendre.

Oui, c'est bon d'être copains à la croisée des chemins.

(20 janvier 1975)

METHODE-ALAIN BUTOYI
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

The Meaning of bloi
in the Chanson de Roland

Most readers of the Chanson de Roland are somewhat surprised to note that bloi, as it appears in the text, does not necessarily mean blue. F. Whitehead, for example, is not at all certain, as his glossary entry of the word makes clear: "blue(?), light-yellow(?)." ¹ For T. Atkinson Jenkins the equivalent is yellow. ² The context, unfortunately, provides little help the four times the word bloi is used in the Chanson de Roland:

Li reis Marsilie. . . ,
.....
Sur un perrun de marbre bloi se culched
(ll. 10-12).

Escuz unt genz [paien]. . .
E gunfanuns blancs e blois e vermeilz
(ll. 998-99).

El cors li met tute l'enseingne [sic] bloie
(l. 1621).

Escuz ont genz [Franceis]. . .
E gunfanuns blancs e vermeilz e blois
(ll. 1799-1800). ³

Joseph Bédier and Edmond Soufflet, in their translations of the poem, render bloi as blue each time. ⁴ But La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781) indicates how troublesome this one word can be: he gives as the meaning not bleu but rather blond and adds in a footnote that "bloi peut désigner une autre couleur que le blond." ⁵

Adolf Tobler and Erhard Lommatzsch give three

basic meanings: 1) fahl (also blass and bleich): faded, pale; 2) hellblond (Hellfarbe): fair (fair-haired); and 3) blau: sky-blue or dark blue. They too, like Bédier and Soufflet, suggest specific meanings for bloi as it is used in the Chanson de Roland:

- line 12: the "perrun de marbre bloi" of Marsilius is pale-color;
- line 999 (and therefore 1800): the banners are white, sky-blue (or dark blue) and bright red;
- line 1621: the small banner is sky-blue (or dark blue).⁶

One can wonder, however, how reliable this solution is since even in Tobler-Lommatzsch one finds at least seven different meanings for bloi: pale (ashy pale, lead color), not bright, fair (gold, yellow, light color), color of skin contusion (black and blue), light blue, bluish-gray and sky-blue (dark blue). Furthermore, the fahl, blass and bleich given by Tobler-Lommatzsch as one of the basic meanings of bloi can be pale, livid or any of the intermediate shades (ashen, gray, etc.). The Tobler-Lommatzsch work further complicates the problem by citing a passage from the Plaintes de la Vierge en anglo-français in which the flesh of the crucified Christ has become as bloi as marble (col. 1004). Depending on point of view, the body of Christ could conceivably be pale or blue (livid) following the crucifixion and death or black and blue as a result of the scourging which preceded the crucifixion. Although this second possibility is more remote, it nonetheless remains a possibility. Furthermore, it is unlikely that one could consider marble as having a pale or faded color. Thus Tobler and Lommatzsch, who do narrow somewhat the rather open-ended definition in the footnote in La Curne de Sainte-Palaye, do not definitively settle the question.

If the meaning of bloi in the Chanson de Roland creates problems, at least the word's development from the Indo-European *bh \bar{l} euo- > *bl \bar{e} wa provides an interesting study. Friedrich Kluge traces it into the Germanic, Italic, Celtic and Balto-Slavic subfamilies of Indo-European.⁷ From *bl \bar{e} wa developed not only the Middle High German blā and blāwer, the Old High German (Frankish and Bavarian) blāo and blāwēr and the Old Saxon blāo but also, among others according to Kluge, the Anglo-Saxon blāe(w) (light blue) and blāewen (bluish) as well as the Old Norse blar, which meant blue and blue-black when referring to things and dark when referring to persons. Thus the Old Norse blamaðr meant an Arab, Moor or African.

Related to the Germanic language derivatives are the Latin flavus (gold, reddish-yellow, fair) and the Celtic transmissions: 1) Scottish blār, which Kluge describes a white ("mit einer Blesse im Gesicht, von Tieren," p. 82, Blesse referring to the white mark or white stripe on the face of an animal), 2) Irish blār and 3) Welch blawr, the latter two meaning gray.

In addition, Kluge lists borrowings: the Latvian blāws (bluish and pale), the Italian biavo and the French bleu on which is based the English blue. (The development of the Italian biavo is interesting: it came not from the Latin flavus, as one might expect, but rather from the feminine form of the Old Provençal blau, blava. This Old Provençal form derived from the Late Latin blāvus, which in turn came from the Old High German (Frankish) blāo and only in the fifteenth century did the present meaning of biavo: azzurro chiaro become firmly established.)⁸

Kluge points out that blau, in the course of its development, did not refer to a particular color but rather to anything which could be considered light-colored ("Die Bedeutungen schwanken wie bei vielen Farbnamen; blau, gelb und blond zielen alle

auf lichte Farben," p. 82). It seems rather that the farther north one goes in Europe, the darker became the meaning of what developed from *bhlēuo: yellow or golden in Italy to gray in Ireland-Walês to dark blue and blue-black in Scandinavia. The exceptions here are Scotland (Scottish Gaelic), where what now means blue meant white, and Latvia (Let-tish) where both the northern and southern European meanings of the word prevailed, neither of which means sky-blue.

This brief study does not resolve the question. On the contrary, it appears that, having seen both the difficulty regarding the meaning of bloi as well as the development of what became bloi in Old French, we have good reason for treading lightly around this word when dealing not only with the Chanson de Roland but with any Old French text.

RAY WHELAN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹F. Whitehead, ed., La Chanson de Roland (Oxford: Basil Blackwell, 1946), p. 134.

²T. Atkinson Jenkins, ed., La Chanson de Roland (Boston: D. C. Heath, 1924), p. 296.

³All the references to the Chanson de Roland are from the Whitehead edition.

⁴Joseph Bédier, ed., La Chanson de Roland (Paris: L'Édition d'Art H. Piazza, 1930), and Edmond Soufflet, traducteur, La Chanson de

Roland (Angers: Editions Jacques Petit, 1943), 11. 12, 999, 1621 and 1800.

⁵ La Curne de Sainte-Palaye, Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV, III (Paris: H. Champion, 1877), 32.

⁶ Adolf Tobler und Erhard Lommatzsch, Altfranzösischer Wörterbuch (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1925), I, cols. 1003-04.

⁷ Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache (Berlin: Walter de Gruyter, 1963), p. 82.

⁸ Carlo Battisti e Giovanni Alessio, Dizionario Etimologico Italiano (Firenze: G. Barbèra Editore, 1975), I, 508.

Le Manichéisme dans "Le Satyre" de Victor Hugo

Quelques critiques ont noté un dualisme dans l'oeuvre de Victor Hugo et ils ont suggéré qu'une influence manichéenne existe dans la philosophie du poète.¹ Cependant, autant que nous sachions, aucun entre eux n'a fait une étude plus approfondie sur la question du manichéisme dans l'oeuvre hugolienne. Le but de cette étude est de définir brièvement le manichéisme et de voir à quel point on peut dire que le poème "Le Satyre" dans l'anthologie La Légende des siècles a été influencé par cette philosophie dualiste.

Dans son sommaire concis des thèmes principaux du manichéisme, R. McL. Wilson montre que la marque dominante du système de Mani est un dualisme consistant; que ce dualisme refuse la possibilité de tracer les origines du bien et du mal à une seule source; qu'on voit dans la nature l'opposition de Dieu et de la matière comme le conflit de la lumière et de l'ombre, et comme l'opposition de la vérité et de l'erreur; que le monde, et l'homme en particulier, est un mélange du bien et du mal, le résultat d'une violation des limites originales par les forces du mal.² Le monde, donc, et l'homme en particulier, est devenu un mélange imparfait des forces du bien et des forces du mal. La tâche de l'homme est de devenir conscient de la lumière qui réside dans son âme et par cette conscience parfaite d'atteindre le vrai but de la formation de l'univers, la séparation complète du bien et du mal, la séparation de la lumière et de l'ombre. Un résultat de ce dualisme, c'est que l'homme ". . . n'est plus qu'un champ de bataille entre les forces impersonnelles ou entre les divinités."³

L'examen des cinq divisions du poème nous

montre très clairement ce mélange de la lumière et de l'ombre. Au début du Prologue ce mélange est très bien décrit par la juxtaposition des mots "nuit" et "jour" et "Vesper" et "Aurore." Le poète nous dépose fermement dans un monde dualiste où la lumière et l'ombre sont opposées, mais dans lequel elles doivent coexister. Ensuite, dans la deuxième partie du poème, "Le Bleu," nous nous trouvons avec le Satyre dans le ciel, dans l'azur qui est l'idéal des poètes symbolistes. On pourrait peut-être croire que l'idéal soit la lumière, le bien. En montant l'escalier céleste le Satyre voit "Le ciel, le jour qui monte et qui s'épanouit, / La terre qui s'efface et l'ombre qui se dore."⁴ Mais une fois arrivé, il voit encore le mal dans "la Force et la Violence" (p.414) des armes des dieux. Nous voyons donc que même chez les dieux il y a un mélange des forces du mal et du bien. Ce mélange est personnifié dans le personnage de Jupiter qui "ressemblait au gouffre où le soleil se plonge"(p. 415). Dans les vers suivants on peut être tenté de croire que le bien et le mal, venant de Jupiter, viennent d'une seule source, principe des philosophies monistes.⁵ Ou est-ce un mélange du bien et du mal qui se rencontrent dans le personnage de Jupiter?

Il assignait les sorts; et ses réflexions
 Etaient gloire aux Cadmus et roue aux Ixions;
 Sa rêverie, où l'ombre affreuse venait faire
 Des taches de noirceur sur un fond de lumière,
 Etais comme la peau du léopard tigré;
 Selon qu'ils s'écartaient ou s'approchaient,
 au gré
 De ses décisions clémentes ou funèbres,
 Son pouce et son index faisaient dans les
 ténèbres
 S'ouvrir ou se fermer les ciseaux d'Atropos;
 La radieuse paix naissait de son repos,

Et la guerre sortait d'un pli de sa narine;
(p. 415)

D'abord, la mention d'Atropos ici est très importante. Elle est une des trois Parques, déesses grecques qui contrôlent la vie des hommes. Dans notre poème il paraît que Jupiter contrôle les ciseaux d'Atropos mais en effet les trois Parques avaient presque autant de pouvoir que lui.⁶ De toute façon, nous voyons clairement ici l'opération du destin qui égale pour les manichéens la nécessité. Dans son oeuvre sur le dualisme, Pétrement dit que "l'opposition fondamentale est l'opposition Nécessité-Liberté." Elle continue, "Le monde est nécessité (Destin, contrainte, esclavage); dans cette nécessité, il y a une semence de liberté qui est d'une autre nature, comme si elle venait d'ailleurs. Mais il faut l'éveiller, car elle est inconsciente" (p. 133). La nécessité et le destin se trouvent du côté du mal parce qu'ils représentent l'ignorance. Et comme nous verrons plus loin dans cette étude, il est important que l'homme échappe au destin dans la connaissance de sa propre origine, c'est-à-dire la lumière (Pét., pp. 175-184).

Jupiter, qui apparaît dans ce passage avec toute sa puissance, ne montre-t-il pas, comme les "archontes" des philosophes gnostiques, "la puissance de ce qui est aveugle."⁷ Il est possible que Hugo suggère cet aveuglement avec sa référence quelques vers plus loin à la "pensée obscure" de Jupiter (p. 415). Il y a une indication aussi que "l'ombre affreuse" vient d'ailleurs et ne commence pas dans Jupiter. C'est une distinction importante par rapport aux théories manichéennes envers l'origine du bien et du mal, et envers la nature du vrai Dieu. Dans le mythe manichéen, l'ombre (comme la lumière) vient d'ailleurs et le vrai Dieu n'est jamais visible. Que Jupiter est très en évidence ici est une indication que dans la pensée de Hugo il n'est

qu'un "sous-ordre" dans sa conception de l'univers. Je crois donc que dans les vers cités ci-dessus, Jupiter représente plutôt un mélange du bien et du mal, au lieu d'en être la source.

On ne peut pas quitter cette partie du poème sans discuter le Zodiaque dont Hugo fait mention. D'abord, dans les vers suivants il est évident que le Zodiaque se trouve au-delà de l'Olympe.

Au dessus de l'Olympe éclatant, au delà
Du nouveau ciel qui naît et du vieux qui
croula,
Plus loin que les chaos, prodigieux décom-
bres,
Tournait la roue énorme aux douze cages
sombres,
Le Zodiaque, ayant autour de ses essieux
Douze spectres tordant leur chaîne dans les
cieux;
Ouverture du puits de l'infini sans borne;
(p. 416)

Pour les gnostiques il y avaient entre le monde et le vrai Dieu des barrières constituées par les sphères célestes, c'est-à-dire les sphères des cinq planètes que connaissait l'antiquité, celles du soleil et de la lune et celle des étoiles fixes (Pet., pp. 170-75). Les sept sphères principales avaient des "archontes" comme gardiens. La huitième, l'ogdoade, celle des étoiles fixes, avait les douze signes du zodiaque comme gardiens. Les gardiens étaient nécessaires afin de protéger les portes creusées dans ces voûtes, des portes ("les puits") qui s'ouvrent sur l'autre monde ("l'infini sans borne") où se trouve le vrai Dieu. Ces gardiens ne laissent passer que des âmes pures. On remarque que les dieux mythologiques du poème, certainement à propos de leur place géographique dans l'univers, ressemblent encore une fois plutôt aux "archontes"

qu'au vrai Dieu qui est toujours au-delà, de l'autre côté des barrières qu'il a construites pour se séparer du monde.

Dans les vers qui suivent la citation ci-dessus nous voyons la lutte primordiale entre les ténèbres (les "douze spectres" qui avaient pour mère "l'âpre Nuit") et la lumière qui est représentée par Apollon, déité de la lumière dans la mythologie grecque. Dans le mythe manichéen cette bataille tient une place très importante.⁸ Mais la version de Hugo diffère dans ce que dans son poème c'est le jour qui commence la bataille tandis que dans le mythe manichéen c'est la force du mal qui la commence. Quoi qu'il en soit, la ressemblance existe; le mythe est le même; qui a commencé la querelle n'est peut-être qu'un point très fin pour un poète. D'ailleurs, Hugo n'est pas connu pour son exactitude en ce qui concerne n'importe quelle philosophie. Enfin le résultat est le même; les gardiens, les signes du zodiaque deviennent des astres. Ils portent désormais la marque de la lumière. Il devient évident que "le bleu" n'est pas trop différent du lieu terrestre où nous avons rencontré le Satyre. Le dualisme du bien et du mal existe dans l'un comme dans l'autre.

Dans la troisième partie, "Le Noir," le Satyre chante sa chanson de la terre. Au début tout est ténèbres mais, comme on verra plus loin, le mélange apparaît avant peu de temps. C'est dans cette partie que le Satyre introduit aux dieux le concept de l'âme humaine dont la signification sera développée dans la quatrième partie. Dans cette quatrième partie, "Le Sombre," le Satyre chante les difficultés qui naissent du conflit qu'a produit ce mélange de l'âme humaine avec le mal. C'est la section la plus lyrique du poème et c'est une exhortation de la part du Satyre d'éveiller dans l'homme la conscience du pouvoir qui sera le sien avec une réalisation parfaite de sa liberté. Comme dans la philosophie manichéenne, cette libération n'est pas possible sans une compréhension de la lumière, la puissante force

du bien qui est contenue dans l'âme humaine.

Enfin dans la dernière partie, "L'Etoile," le Satyre révèle qui il est. Il est l'étoile nouvelle qui brille dans le ciel et qui dans le mythe maniché en est "une hérésie dans le ciel, la rupture de l'ordre immuable, quelque chose d'enfin nouveau, d'enfin libre"(Pét., p. 181). On reviendra aux questions du personnage du Satyre et de ses liens avec le manichéisme vers la fin de l'étude, mais on peut constater qu'il y a à travers le poème un dualisme consistant qui semble être influencé par la philosophie manichéenne. Un autre concept important dans le manichéisme, celui de la libération de l'âme humaine est aussi en évidence.

Passons maintenant à l'étude du thème de la nature dans le poème. Si on suit la philosophie des manichéens il faut voir la nature comme une partie intégrante de la matière, du monde entier. La matière s'était d'abord opposée au Dieu, elle était l'ignorance et la cause du mal. Mais la doctrine manichéiste change graduellement jusqu'au point où cette perspective pessimiste devient un "dualisme de l'opposition métaphysique de deux principes: lumière et ténèbres, connaissance et ignorance, esprit et matière; et le monde, résultat du mélange, n'est plus mauvais mais imparfait" (Pet., p. 189). Dans la section "Le Noir" du poème, on voit cette même progression. La "terre monstrueuse" avec ses caves, ses trous, ses entonnoirs, des fleuves noirs et des gouffres inouïs change à travers le temps.

La racine effrayante. . .
Descend, plonge, atteint l'ombre et tâche
de la boire,
Et bue, au gré de l'air, du lieu, de la
saison,
L'offre au ciel en encens ou la crache en
poison,
Selon que la racine, embaumée ou malsaine

Sort, parfum, de l'amour, ou, vénéin, de la
haine.

(p. 419)

C'est la transition de la nature de son état primordiale où elle existait dans l'ombre, dans l'ignorance, à un nouvel état où le bien et le mal sont opposés. Dans cette chanson passionnée le Satyre décrit la nature comme terrible et effrayante mais enfin il la voit comme un lien entre la matière et Dieu, entre le mal et le bien. Elle est "le lien formidable/ Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé!" (p. 421). Ni arbre ni fleur ne peut pousser sans la lumière du soleil, du ciel. Un lien est ainsi créé entre le ciel et la matière qui est la terre. L'image que crée Hugo ici est très poétique et on peut très bien voir sa conception du rôle de la nature dans un univers dualiste. La nature est imparfaite parce qu'elle forme ce lien entre la matière et le ciel, et comme l'homme, elle se trouve dans le conflit entre le mal et le bien.

Dans ce monde imparfait où la nature imparfaite est un champ de bataille, l'homme doit se soumettre à sa propre bataille intérieure qui est aussi un conflit entre le bien et le mal, entre la lumière et les ténèbres. On voit que ce conflit peut devenir extrême, et en effet c'est ce que décrit Hugo: "Et pour l'homme qui pense et qui voit, la ciguë" (p. 419). Il nous pose le suicide comme moyen de résoudre le conflit. Mais le suicide est une solution imparfaite ou même pas acceptable, parce qu'en effet c'est une déclaration de l'impuissance. La solution pour les manichéens se manifeste dans le personnage d'un sauveur, un "inconnu" qui viendra chercher la perle du monde qui est l'âme humaine. Alors l'homme n'est pas entièrement abandonné à lutter tout seul. Ce sauveur viendra du vrai Dieu qui est "au-delà," derrière les barrières qui le séparent des hommes. Le sauveur est inconnu du monde et, en plus, il est inconnu des autres dieux, les "archontes" qui ne savent

Comme l'inconnu des manichéens, il cherche la libération totale de l'âme pour qu'elle puisse rejoindre la lumière universelle qui est la force du bien.
Voilà la fin du poème:

Place à l'atome saint qui brûle ou qui ruis-
selle!
Place au rayonnement de l'âme universelle!
Un roi c'est de la guerre, un dieu c'est de
la nuit.
Liberté, vie et foi, sur le dogme détruit!
Partout une lumière et partout un génie!
Amour! tout s'entendra, tout étant l'harmo-
nie!
L'azur du ciel sera l'apaisement des loups
Place à Tout! Je suis Pan; Jupiter! à genoux.
(p. 430).

Le Satyre se révèle enfin, et il révèle aussi l'énormité de sa tâche. Il veut déposer tous les rois et tous les dieux afin de permettre au règne de l'âme humaine de commencer. Il est l'esprit de la renaissance de l'homme.

On peut certainement voir un panthéisme dans ces derniers vers.⁹ Et il existe une autre expression très frappante du panthéisme dans la description du métamorphose du Satyre en Pan dans les vers qui précèdent ceux que je viens de citer. Et si on remonte encore un peu plus loin, le Satyre avait chanté, "Je vois. Olmpyes bleus et ténébreux Avernes,/ Temples, charniers, forêts, cités, aigle, alcyon,/ Sont devant mon regard la même vision;" (p. 428). Ces vers constituent l'expression d'un panthéisme plus ou moins orthodoxe. Mais immédiatement après il semble confirmer la vision manichéenne du vrai Dieu: ". . . Quelqu'un est./ Mais celui-là, jamais l'homme ne le connaît" (p. 428). Le Dieu manichéen reste toujours inconnu à l'homme. Est-ce donc de lui que chante le Satyre? Encore une considération, c'est que dans la mythologie grecque

c'est un des dons de Pan de conférer la sagesse.¹⁰
Le Satyre transformé en Pan ne fait-il pas la même chose?

A ce point il faut se laisser ouvert à toutes les possibilités. Devant un poète dont l'oeuvre est d'une telle richesse il n'y a pas toujours de conclusion, et on ne peut pas toujours catégoriser toutes ses idées. On voit dans Hugo un exemple extraordinaire de "l'individu" dont parle le passage suivant :

The agony of breaking through personal limitations is the agony of spiritual growth. Art, literature, myth, and cult, philosophy and ascetic disciplines are instruments to help the individual past his limiting horizons into spheres of ever-expanding realization. As he crosses threshold after threshold, conquering dragon after dragon, the stature of the divinity that he summons to his highest wish increases, until it subsumes the cosmos. Finally the mind breaks the bounding sphere of the cosmos to a realization transcending all experience of form--all symbolizations, all divinities: a realization of the ineluctable void.¹¹

Le panthéisme, la mythologie grecque, le manichéisme, et sans doute d'autres que nous n'avons même pas abordés, ils existent tous dans "Le Satyre." Il faut aussi considérer le contexte du poème dans La Légende des siècles et se rendre compte que l'inscription du poème sous le titre "Seizeième Siècle/ Renaissance-Paganisme" est de première importance. Le Satyre-Pan devient la porte-parole de Hugo qui décrit son impression individuelle de la re-nais-
sance de l'homme. En l'écrivant, Hugo a utilisé des idées tirées de plusieurs mythologies, religions

et philosophies; il a ainsi créé son propre mythe de sa vision apocalyptique de la libération de l'esprit de l'homme après son long sommeil des siècles précédents.

EILEEN GRABOW
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹On peut trouver des références au manichéisme ou au dualisme dans l'oeuvre de Victor Hugo dans les livres suivants: Ch. Renouvier, Victor Hugo le philosophe (Paris: Armand Colin, 1912), pp. 47-122; Auguste Viatte, Victor Hugo et les illuminés de son temps (Montréal: Les Editions de l'Arbre, 1942), pp. 175-201; Patricia Ward, The Medievalism of Victor Hugo (University Park: Penn. State Univ. Press, 1975), pp. 84-99; Paul Zumthor, Victor Hugo poète de Satan (Paris: Laffont, 1946).

²R. McL. Wilson, "Mani and Manichaeism," The Encyclopedia of Philosophy, 1972 ed.

³Simone Pétrement, Le Dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens (Vendôme: PUF, 1947), p. 5.

⁴Victor Hugo, La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu, ed. Jacques Truchet (Paris: Pléiade, Gallimard, 1950), p. 414. Toutes les citations du poème renvoient à cette édition.

⁵Roland Hall, "Monism and Pluralism," The Encyclopedia of Philosophy, 1972 ed.

⁶"Fates," The New Columbia Encyclopedia, 1975 ed.

⁷Pétrement, p. 178. Les archontes sont les princes ou les dieux de la doctrine manichéenne. Leur origine était le sombre, mais après la bataille avec la lumière ils sont devenus un mélange du bien et du mal. Voir R. McL. Wilson et Pétrement pour une description plus détaillée.

⁸R. McL. Wilson; Pétrement, pp. 189-207.

⁹John Porter Houston, Victor Hugo (New York: Twayne Publ. Inc., 1974), p. 124.

¹⁰"Pan," The New Columbia Encyclopedia, 1975 ed.

¹¹Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces (Princeton: Princeton Univ. Press, 1968), p. 190.

Analyse alchimique de Lorenzaccio

Lorenzaccio, drame historique, se passe à Florence en 1537. Les Médicis sont au pouvoir, le peuple oublie ses malheurs dans des fêtes. Le Marquis de Cibo confie sa femme au Cardinal, son frère, avant de partir pour ses terres. Lorenzaccio entre alors en scène, protégé par Alexandre. La famille républicaine des Strozzi voit sa haine à l'égard d'Alexandre se renforcer à la suite d'un outrage fait à Louise Strozzi. Pour se venger, Pierre Strozzi blesse un familier du Duc, Salviati. Lorenzo prépare le meurtre d'Alexandre en s'exerçant au maniement de l'épée. Il réussit à gagner sa confiance pour l'attirer chez lui et bien qu'il ait prévenu les Républicains de son plan, personne ne le croit. Le Duc est tué. Il est remplacé par un autre Médicis, Côme. Lorenzaccio prend alors conscience de l'inutilité de son meurtre, malgré l'admiration de Philippe Strozzi. Il sera assassiné onze ans plus tard, nous dit l'histoire.

L'analogie de cette pièce avec le processus alchimique réside dans la négativité. En effet, les alchimistes n'ont jamais découvert la pierre philosophale malgré de longues recherches tout comme Lorenzo n'a pu remédié à la situation de Florence et malgré le meurtre qu'il a commis, puisque c'est un autre Médicis qui reprendra le pouvoir.

La phase alchimique qui caractérise le mieux la pièce est à mon avis la séparatio: d'une part entre les Strozzi et les Médicis, ce qui constitue la base même de la pièce, et d'autre part entre Lorenzaccio et sa famille, entre Lorenzaccio et Alexandre et entre Alexandre et le peuple.

Il y a échec complet du rite alchimique, car il n'y a pas d'évolution. Malgré la mort d'Alexandre (mortificatio), l'on tourne en rond puisque cette mort est restée inutile, elle n'a rien résolu,

le problème subsiste toujours, il n'y a donc pas eu de coagulatio. Il n'y a pas eu non plus de conjunctio puisqu'il n'y a aucune union des polarités à la fin de la pièce. Le rite initiatique n'a pas pu commencer puisque les personnages et les attitudes sont restés fixes et rigides. Il aurait fallu les rendre volatils pour qu'ils puissent changer.

Au premier acte, l'opération alchimique est le fixatio. Le peuple est résigné et "ancré" dans sa condition. Les familiers d'Alexandre se permettent impunément toutes les insolences. Lorenzo rabroue les uns et se moque des autres sous l'oeil passif du peuple qui observe. Ce dernier peut être assimilé à la prima materia, tel que l'entend Titus Burckhardt pour qui elle passive, informe, chaotique, et représentée par le plomb, métal impur par excellence. C'est pour certains alchimistes l'humiditas radicalis. C'est quelque chose d'opaque. Le peuple représente donc le chaos, le non-différencié, l'inflammable. Il se caractérise par sa multiplicité. Il reproche à Lorenzaccio l'indulgence d'Alexandre à son égard, alors que sa mère et sa tante déplorent ses débauches.

A la fin de l'acte, les bannis s'adressent à Florence en la personnifiant: "Florence, la bâtarde" et "Adieu, Florence, maudits soient tes sanglots." La Ville aura d'ailleurs une grande importance. En effet tout le drame se passe à Florence, enceinte hermétique, symbole féminin. A la fin de la pièce toutefois, Lorenzo est assassiné à Venise, l'hermétisme a été violé et c'est là une autre preuve de l'échec du rite alchimique.

Au premier acte, nous sommes témoins de la décomposition de Florence. "Une sorte de sévérité grise règne partout,"¹ une couleur de cendres imposée par le drame lui-même. En vérité, la corruption est partout, elle imprègne les murs et ronge les coeurs. La ville est terrorisée, une odeur de mort y règne. Elle n'est plus seulement un décor à ce drame, elle en est le symbole même. Elle est

devenue "cloaque, égoût et fange, fumier où pourrit la liberté" (Masson, p. 61). Plus loin, à l'acte III, elle sera "noyée de vin et de sang."

A l'acte II, outre l'outrage fait à Louise Strozzi et la blessure infligée à Salviati, l'on voit le Cardinal Cibo intriguer--en se servant de sa belle-soeur--pour gagner les faveurs d'Alexandre. Il est en quelque sorte l'agent catalyseur de la pièce mais trop faible, hélas! pour provoquer la transformation; il ne peut irriter suffisamment. Il est malgré tout au coeur de la pièce comme une force mystérieuse dont il faut tout craindre. C'est à ce moment-là que Lorenzo nous apparaît prêt à transformer le monde, à changer l'ordre des choses. Au cours d'une conversation avec un jeune peintre Tebaldio, il constate que le patriotisme républicain des Florentins n'est pas mort et lui dit: "Je me ferais volontiers l'alchimiste de ton alambic. . . . Les familles peuvent se désoler, les nations mourir de misère, cela échauffe la cervelle de Monsieur."² Tebaldio est comme le vif-argent, produit miracle, car il suffit d'une seule goutte d'eau pour qu'il dégage une chaleur intense. Une seule parole de Lorenzaccio suffit à "échauffer" le jeune peintre.

C'est au cours de cet acte que Lorenzo profite d'une séance de pose pour voler la cote de mailles qui protège Alexandre. La phase alchimique de cet acte est le separatio. C'est l'opposition des Strozzi et des Médicis renforcée par l'outrage fait à Louise Strozzi; cet antagonisme atteint son paroxysme après l'empoisonnement de Louise à la fin de l'acte suivant par un complice du Duc devant tous les Strozzi réunis. Entre-temps, les frères Strozzi sont arrêtés et la Marquise essaie d'influer sur Alexandre pour qu'il change la situation de Florence. La transformation cependant n'aura pas lieu. La couleur caractéristique est le rubedo. C'est en fait la préparation du meurtre en fermentation dans l'esprit de Lorenzo. Son esprit peut être comparé à un alambic, dans lequel il prépare, concocte et

mijote son plan, ce qui correspondrait à l'intériorisation de l'Oeuvre et évoque le feu, la chaleur et la passion, bien qu'il s'agisse ici d'une passion négative. Cet acte qui commence par la nouvelle de la mort de Julien Salviati et s'achève par la mort de Louise Strozzi est donc mortificatio. Il évoque un monde où l'on rend coup pour coup, où seules règnent la force et la tyrannie.

A l'acte IV, c'est la dernière réplique de la première scène qui donne le ton à l'acte tout entier: "Dépêche-toi, Soleil, si tu es curieux des nouvelles que cette nuit te dira demain" (IV.i.72). Lorenzo passe à l'exécution de son plan. Il attire le Duc chez lui. Il prévient les Républicains florentins de la mort prochaine du Duc mais se heurte à l'incrédulité générale. Le Cardinal Cibo met une dernière fois Alexandre contre Lorenzo, mais en vain, et le Duc est tué. Cet acte est donc nigredo, c'est l'absence de couleur et de lumière, représentant la mort, mais dans son sens négatif, qui est opposé à la mort des alchimistes. Pour eux, elle était parfois positive puisqu'il s'agissait de mourir pour renaître à la vie supérieure par l'initiation.

Tout l'acte se développe donc sous le signe de l'attente, d'une attente inexorable; pour le Duc, c'est l'attente du plaisir de coucher avec la tante de Lorenzo et pour ce dernier celui de se délivrer de l'obsession insupportable du tyran. L'amour et la mort sont au rendez-vous comme dans les plus nobles tragédies. L'épée, symbole du separatio, a mené au sang qui est vie, passion, énergie et l'a fait couler.

Le dernier acte est le rubedo car selon Burckhardt, le rouge représente le zénith de la couleur et le point de sa plus grande intensité. En effet, nous apprenons à cet acte le résultat final de l'Oeuvre: le meurtre a été inutile. A l'instigation de Cibo, l'entourage d'Alexandre proclame duc de Florence Côme de Médicis, alors qu'à Venise Philippe Strozzi témoigne son admiration et sa joie à Loren-

zaccio. Les Florentins sont restés passifs et ont accepté Côme sans résistance. Lorenzo, après avoir une dernière fois démontré à Philippe Strozzi que son oeuvre a été inutile, est assassiné à Venise sur l'ordre de Côme.

La mort de Lorenzo fait de l'acte V une phase de mortificatio. Lorenzo, aussi riche de signification qu'un Faust ou un Hamlet, représente l'homme éternel inquiet et éternel déçu sous un de ses plus larges aspects. Il est à la fois Soufre et Mercure, principe masculin et principe féminin--souvent d'ailleurs, à la scène, le rôle est tenu par une femme.

Lorenzaccio est mercure en ce sens qu'il est froid, volatil et énigmatique, mais sans jamais devenir incohérent, fuyant et difficilement saisissable, mais surtout et avant tout parce qu'il a des faiblesses. Ainsi lorsqu'il est provoqué en duel (I.iv), il s'évanouit à la vue de l'épée et refuse de se battre. Et ici, le refus et l'épée sont l'essence même de la phase separatio: l'épée coupe et le refus aliène. La scène de l'épée est également importante car elle évoque le monde clos de la tyrannie, le spectacle triste d'une humiliation publique, puis la haine et le désordre.

Le héros est soufre car au moment du meurtre il est action personnifiée; il est chaud et en état d'ébullition; il brûle d'ardeur et de détermination. Il est fixe puisqu'il ne fléchit pas et ne change pas d'idée. Le soufre est le pouvoir colorant et le signe du soleil et représente l'achèvement du grand Oeuvre dans tous les tableaux alchimiques.

Les alchimistes rêvaient de la pierre philosophale comme Lorenzo rêve de changer la situation de Florence. Pour parler alchimiquement (solve et coagula), Lorenzo dissous, a été réduit à son anima et cristallisé en une forme plus noble. C'est à ce moment précis qu'il agit, étant parfaitement lui-même, débarrassé de toutes "impuretés" et commet son meurtre. Il devient soufre, actif. Il y a

alors accord complet entre son corps et son esprit, ou isolation hermétique totale entre l'oeuf de verre (l'esprit) et l'athanor (le corps) chauffé intensément par la passion de tuer. Alexandre en revanche est faible et se laisse facilement manipuler; il est mercure.

Cette oeuvre nous montre que Musset est un poète des couleurs du temps qui passe. Il a le sens des "atmosphères": La fête, l'orage, le froid et la nuit, éléments alchimiques importants. En effet, rien d'essentiel n'arrive dans Lorenzaccio qui n'ait lieu la nuit. Il est minuit et "il fait un froid de tous les diables" quand nous faisons sa connaissance; c'est à "minuit précis" que Catherine sera en chemise dans la chambre de Lorenzo. On y évoque également une nuit obscure et "de profondes ténèbres" des rues sombres de Florence, une "nuit glacée où s'enfoncent les bannis, appelés à mourir de misère ou de froid," des nuit en prison promises à ceux qui défendent leur honneur par les armes. C'est encore la nuit que l'on débauche et que l'on bannit, que Julien est blessé et Louise empoisonnée, que Lorenzo conduit le Duc au rendez-vous fatal. A l'acte V enfin, l'on relève que la gaieté de Lorenzo est "triste comme la nuit."

Un autre élément important de la pièce est le fait que par son acte Lorenzo ne cherche pas à affirmer son existence, mais à renouer avec son enfance et à retrouver magiquement le paradis perdu. C'est le "blanc" qui caractérise ce passé et que nous pouvons associer à l'albedo des alchimistes. Ainsi évoquant Louise Strozzi, il parle de "ces petites mains blanches" (IV.ix.50) puis plus loin "la chèvre blanche revenant toujours. . . marcher sur la blanche lessive." Pour Philippe Strozzi, il évoque sa jeunesse en ces termes: "elle a été pure comme l'or" (III.iii.217).

Le héros de Musset est passé de la condition de masque à l'état d'ombre sans avoir jamais pu réaliser ce qu'il recherchait. Philippe Strozzi lui

dit, "Si tu es honnête, . . . tu jetteras ce déguisement hideux qui te défigure et tu redeviendras d'un métal aussi pur que les statues de bronze d'Harmodius et d'Aristogiton" (III.iii.395). Et Lorenzo de répondre: "Il est trop tard. . . l'humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en trait de sang," évoquant ainsi encore une fois le separatio caractéristique de cette pièce, succès théâtral mais échec du point de vue de l'analyse alchimique.

En conclusion, le drame de Musset nous donne l'image d'un monde hermétiquement clos. Toutes les routes y semblent des voies sans issue. Il n'y a par exemple pas de fuite possible dans la mort, toujours inutile et souvent absurde. Marie meurt de chagrin, Louise est empoisonnée, les étudiants meurent pour rien, Lorenzo est un cadavre sans sépulture. Le dernier acte nous ramène au point de départ et nous suggère sans ambiguïté que les choses ont beau changer: un tyran succède à un autre comme la nuit succède au jour, irrémédiablement, après qu'aient été mis à l'écart ceux qui voulaient opérer un changement. Ici des opérations successives n'ont pas engendré de transformations; alchimiquement, la pièce est un échec.

BRIGITTE ANDREASSIER
QUEENS COLLEGE
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

NOTES

¹Bernard Masson, Musset et le théâtre intérieur (Paris: A. Colin, 1974), p. 60.

²Alfred de Musset, Lorenzaccio (Paris: Larousse, 1971), p. 53. Toutes les citations renvoient à cette édition.

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 1978-79. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

TOM BOOKER
BARBARA CRAIG
MATTIE CRUMRINE
LEE GERSTENHABER
J. THEODORE JOHNSON, JR.
JAN KOZMA
NORRIS LACY
HANS & ROSEANNE RUNTE
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS:

JEAN-PIERRE BOON
DAVID DINNEEN
JOHN ERICKSON
BRYANT FREEMAN
MURLE MORDY
SUE RAMSEY
RONALD TOBIN
PAT VAN SICKEL
JOHN WILLIAMS

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

