

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

CHIMERES



VOLUME XXI . SPRING 1994

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE

O F K A N S A S

CHIMERES

A JOURNAL OF FRENCH LITERATURE



A nous deux maintenant!
Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*

CHIMERES VOLUME XXI . SPRING 1994

Editor: Alain-Philippe Durand

Associate Editor: Robert Cahoon

Production Editor: John Sopinski

Managing Editor: Chrystelle Galdi

Assistant Editors:

Sarah Chittenden

Laura Leonard

Angela Miller

Jonathan Shows

Safia Z  roual

Advisory Board:

Robert Anderson

Caroline A. Jewers

John T. Booker

Ted Johnson

David A. Dinneen

Van Kelly

Diane Fourny

Jan Kozma

Allan H. Pasco

Faculty Advisors:

Caroline A. Jewers

Allan H. Pasco

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

C

ONTENTS

Letter from the editor <i>Alain-Philippe Durand</i>	I
Carte Blanche <i>Allan H. Pasco</i>	III
Visuality and Sexual Difference in Maupassant's "Mademoiselle Fifi" <i>Ritt Deitz</i>	1
Thérèse à la lumière de Clara <i>Magalie D. Hanquier</i>	11
Trois études sur un passage du <i>Rouge et le noir</i>	29
Le reflet de Julien <i>Alain-Philippe Durand</i>	31
Jeu de miroir, cinématographie et théâtralité d'une scène stendhalienne <i>Murielle Rubègue</i>	37
Le miroir, du théâtral au romanesque <i>Olivier Tarnaud</i>	43
Volkswagen Blues: Redécouvrir l'histoire américaine <i>Paula Roberts</i>	49
Le "Sonnet en 'yx'": Un ptyx jamais n'abolira l'acte poétique <i>Marie Liénard</i>	67
Marcel Proust's A la recherche du temps perdu: A Search for Certainty by Jack Louis Jordan <i>Richard L. Meadows</i>	75
Call for papers	81

F**rom the desk of the editor**

Alain-Philippe Durand →

After five years of reflection and tremendous work, *Chimères* is finally back! This resurrection would not have been made possible without the help and the support of many people. On behalf of the editorial staff, I wish to express my gratitude to these individuals.

First, I want to thank the Student Graduate Council and the Department of French and Italian at the University of Kansas for their financial support. I would also like to thank the professors of French and Italian at the University of Kansas for their trust and continuing encouragement. Most of all, I owe a debt of gratitude to Mr. Allan H. Pasco whose great experience, knowledge, and enthusiasm have deeply benefited all of us at the journal. The constant availability, dedication, and advice of Ms. Caroline A. Jewers and Mr. John T. Booker are much appreciated as well.

My thanks must also be expressed to three people: Emmanuelle Brégu who originally helped me to plan the re-birth of *Chimères*; Robert Cahoone whose knowledge of the administration and whose tireless efforts are indispensable to the success of our enterprise. Finally, through his patience and computer expertise, John Sopinski is giving new life to the journal.

Alain-Philippe Durand
Editor

C**arte blanche**

Allan H. Pasco →

The Profession and Graduate Studies

A good doctoral program in French should be a professionally viable apprenticeship for a wide range of professions, not only for teaching. This lesson was made brutally clear in the years when there were few college and university jobs and it was no longer true that a Ph.D. automatically opened the door to a teaching post in higher education. Outstanding programs continued to produce graduates that were in demand, though often only after clear-headed reappraisal of the goals of advanced degrees and some effort to reorient students. Instructors in these programs realized, occasionally to their surprise, that the excellent training they gave in French literature and language was equally fine preparation in research, in writing, and in editing, skills in demand by a variety of fields. Graduates had to learn that they were not merely trained to dig around in French topics but rather to do more generalized research, that their highly honed skills of writing and editing were not merely applicable in French studies but in communication in French and English as well, and that their hard-bought abilities in the classroom could extend to many other kinds of communication. Advanced classes could not be filled with trivial, futile, meaningless exercises; they must require work that is moving toward a place in the real world. Professors had to learn to do a better job by remembering that graduate education was not merely an extension of undergraduate study. They had to devise means of encouraging learning, of course, but also to provide down-to-earth training in the basic skills of the profession. The result, I think, has been better teachers and professors, as well as first class editors, researchers, and writers.

Chimères was begun in 1967 at the University of Kansas as an occasional journal by graduate students advised by Professor Kenneth White. It advanced the professional goals of the department and university, since students were encouraged to write not just for their teachers but for others, and it taught the

basic skills of publication itself. Although it has appeared irregularly, reflecting the presence of advanced students with sufficient commitment to raise the necessary funds, to elicit satisfactory manuscripts, and to produce and distribute the resultant issues, *Chimères* has provided a vehicle for outstanding work by graduate students and non-tenured Ph.D.'s from around the country.

This issue grows from a group of students that arrived at the University of Kansas in the fall of 1992. Some of the early members left, some lost interest, but a core of hard working, professionally oriented students remained. Their names are on the masthead. While continuing to excel in a demanding program, they sought subscriptions, raised financial backing, and elicited manuscripts from across the United States. Each submission was read by at least one specialist graduate student and at least once again by a reputed faculty member here or at other universities. We appreciate the willingness of these advisors to share knowledge and time. Finally, young professionals at the University of Kansas formatted and prepared photo-ready copy for the issue. I have no doubt that the experience will be worthwhile to the editorial board. Their dedication and professionalism have been impressive and bode well for their future. I trust *Chimère's* readers will find the articles and notes interesting and useful for their own pursuits.

Visuality and Sexual Difference in Maupassant's "*Mademoiselle Fifi*"

Ritt Deitz

Maupassant's use of visual descriptions and the visual sense, a phenomenon one might call "visuality" in narrative fiction, is pervasive in his shorter works, his novellas and his novels. His reliance on visuality very often appears to have as its goal the elucidation of the differences that permeate his fictional worlds, be they perceptual, social or sexual. It is this latter distinction that most solidly informs the textual universe of the short story "*Mademoiselle Fifi*".

The act of central narrative importance in "*Mademoiselle Fifi*", a prostitute's banquet-table murder of a Prussian officer during the Franco-Prussian War, is basically constructed on a series of visual events. Although it is in many ways the most climactic aspect of the narrative, the relationship between the characters of Wilhem d'Eyrik and the prostitute Rachel is not the main axis on which Maupassant builds his representation of sexual difference. The murder and the figure of Rachel certainly involve some differential representations of gender and sexuality, but it is the development of the character of Eyrik that offers the most to those interested in gender representation in Maupassant's work. The first part of this reading will investigate visuality, principally, in the following two areas: representations of Eyrik's ambiguous sexuality and physical descriptions of his assassin, the prostitute Rachel. In the second stage of this analysis I will address the figure of the hole, which permeates the text, and its narrative relevance in the greater context of visuality and sexual difference in "*Mademoiselle Fifi*".

First let us examine the sexually ambiguous narrative construction of Eyrik. The narrator's first description of him is the following: "le marquis Wilhem

d'Eyrik, un tout petit blondin fier et brutal avec les hommes, dur aux vaincus, et violent comme une arme à feu" (386). This sentence, in spite of the diminutive "tout petit", is a traditionally masculine representation of the soldier: proud, brutal, hard, violent. It is, however, in the following paragraph that the sexual ambiguity of the character is introduced, through his nickname:

Depuis son entrée en France, ses camarades ne l'appelaient plus que Mlle Fifi. Ce surnom lui venait de sa tournure coquette, de sa taille fine qu'on aurait dit tenue en un corset, de sa figure pâle où sa naissante moustache apparaissait à peine, et aussi de l'habitude qu'il avait prise, pour exprimer son souverain mépris des êtres et des choses, d'employer à tout moment la locution française —*fi, fi donc*, qu'il prononçait avec un léger sifflement. (386-87)

The use of the *imparfait* and *plus-que-parfait* verb tenses makes a narrative stop of this descriptive passage; they serve simply to recuperate information necessary to later narrative logic. But what is most interesting about this visual description is the femininity of Eyrik's physique. His "tournure coquette" and "taille fine" remind one of femaleness, as does Eyrik's appearance of wearing a corset. The pale skin of his face, a classic sign of femininity in Maupassant, recalls descriptions of Jeanne as a young girl in *Une vie*. Eyrik's barely visible moustache puts him in the physical category of women and adolescent boys, but certainly not in that of Maupassant's virile male characters. Eyrik's final descriptive quality, the vocalic enunciation of the French expression that explains his name, has no particular connotative value in and of itself. However, because it is preceded by the aforementioned visual markers of femininity, Eyrik's habit of switching from German to the finicky-sounding "fi, fi donc" is cast as a decidedly feminine gesture.

The narrator's subsequent mixing of the masculine and feminine subject pronouns *il* and *elle*, enabled by the frequent use of the feminine nickname, charges Eyrik with a strangely flexible gender status. Uncertainty as to Eyrik's sexual identity is due not only to this pronominal gender switching, but also to the violent behavior of the character himself. This discomfort is evident in the following sequence, in which Eyrik fires his gun at one of the oil paintings he has already defaced with coal:

Mlle Fifi elle-même ne semblait pas tenir en place. Elle se levait, se rasseyait. Son oeil clair et dur cherchait quelque chose à briser. Soudain, fixant la dame aux moustaches, le jeune blondin tira son revolver.

« Tu ne verras pas cela toi », dit-il; et sans quitter son siège, il visa. Deux balles successivement crevèrent les deux yeux du portrait. (339)

The actual gender of the subject here is feminine for the entire first two sen-

tences (*elle*), referring of course not to the actual sex of Eyrik but to the "sex" of his name. It is not until the passage's third sentence, in which Eyrik is re-named as the masculine-gendered "jeune blondin", that Eyrik recuperates the masculine pronoun *il*. The switch from *elle* to *il* occurs at the moment of narrative re-ignition—that is, at the moment when the narrator drops the *imparfait* for the linear, moment-bound specificity of the *passé simple*: "Soudain [...] le jeune blondin tira son revolver". The moments of narrative action—the pulling of the gun, the speaking, the aiming, the shooting—all fall into the domain of the pronoun *il*.

The ambiguity of Eyrik's sexual presence is also a result of juxtaposition with other characters—specifically with the fatherlike major commandant, who is after all the first character to appear in the text. The sequence in which Eyrik engineers the explosion of a Chinese teapot for the amusement of his fellow Prussian officers is a good example of this contrastive gender play:

Mlle Fifi, entrée la première, battait les mains avec délire devant une Vénus de terre cuite dont la tête avait enfin sauté; et chacun ramassa des morceaux de porcelaine, s'étonnant aux dentelures étranges des éclats, examinant les dégâts nouveaux, contestant certains ravages comme produits par l'explosion précédente; et le major considérait d'un air paternel le vaste salon bouleversé par cette mitraille à la Néron et sablé de débris d'objets d'art. Il en sortit le premier, en déclarant avec bonhomie: « Ça a bien réussi, cette fois. » (389)

The narrator again chooses to call Eyrik by his feminine nickname, which permits the feminization of the past participle "entrée". Eyrik's presence in the paragraph is counter-balanced by the major's in several ways. Whereas Eyrik, in all his hysterical hand-clapping enthusiasm, is represented in the beginning of the paragraph, the major is at the end. Both characters are the *first* to do something—"Mlle Fifi, entrée la première" and "le major [...] en sortit le premier" (emphasis added)—but it is the gender switch in the word "premier" itself that indicates difference between the two characters. The narrator's indication of the major's glance as masculine and paternal—"le major considérait d'un air paternel le vaste salon"—serves as the final counterbalance to Eyrik's quirky, intersexual identity.

The narrator employs other descriptions of Eyrik's relationship to the major, outside the domain of visual description, that put the subordinate officer's actual sexual identity in question. For example, Eyrik's attempts to convince the major to order the ringing of the town church bells are described as a series of coquettish, playful pleas:

[...] et chaque jour il suppliait le commandant de le laisser faire
« Ding-don-don », une fois, une seule petite fois pour rire un peu
seulement. Et il demandait cela avec des grâces

de chatte, des cajoleries de femme, des douceurs
de voix d'une maîtresse
affolée par une envie [...] (390-91)

By his explicit comparison of Eyrik's behavior with that of a mistress, the narrator virtually establishes the latter's identity as female in relation to the text's hierarchy of male characters.

The reader finds no reference whatsoever to Eyrik's eyes until the passage in which he shoots the portrait. This first description appears to indicate the cold determination of the character in his choices and actions: "Son oeil clair et dur cherchait quelque chose à briser" (388). This fragment echoes the first description of Rachel, the prostitute who will eventually murder Eyrik: "Rachel, une brune toute jeune, à l'oeil noir comme une tache d'encre" (392). Like Eyrik, Rachel's dark temperament first appears in her eyes. After the officer forcibly kisses her for the first time, she reacts unfavorably: "Soudain, Rachel suffoqua, toussant aux larmes [...] Elle ne se fâcha point, ne dit pas un mot, mais elle regarda fixement son possesseur avec une colère éveillée tout au fond de son oeil noir" (392). Like Eyrik's, Rachel's eyes serve as a sign of potential violence in this description.

One must return to the narrator's first description of Rachel to see how sexuality and visuality contribute to the narrational inevitability of violence in the text. Having brought all the women into the château, the Baron de Kelsweingstein introduces them and pairs them with the other waiting officers:

Ayant ensuite embrassé Blondine, la seconde, en signe de propriété, il offrit au lieutenant Otto la grosse Amanda, Éva la Tomate au sous-lieutenant Fritz, et la plus petite de toutes, Rachel, une brune toute jeune, à l'oeil noir comme une tache d'encre, une juive dont le nez retroussé confirmait la règle qui donne des becs courbes à toute sa race, au plus jeune des officiers, au frêle marquis Wilhem d'Eyrik. (392)

Narrative flow, while present in the baron's act of "distributing" the women to his colleagues, is stopped in the passage's descriptions of Rachel and Eyrik. Both characters, who will quickly become the two most significant characters in the playing out of the narrative, are described as "jeune". Rachel, as already mentioned above, is immediately marked by blackness and darkness ("une brune [...] à l'oeil noir [...] etc.") and is thus associated with the mysterious and the uncontrollable. Maupassant's racist generalization about the curved shape of Rachel's nose being a mark of her Jewishness also makes her appear unpredictable to the late nineteenth-century French reader, in that she is doubly "foreign" to mainstream society: she is both a prostitute and a Jew. Perhaps the key word in this fragment, though, is "frêle". This adjective, especially in light of his "partner's" description, immediately marks Eyrik's vulnerability to whatever potential Rachel possesses.

Eyrik and Rachel are thus caught, by the narrator's carefully constructed network of visual descriptions, in a kind of movement toward physical confrontation. Woven into these various visual descriptions of characters and events—so very fundamental in this text's cumulative implication of impending violence—are equally important descriptions of certain objects. Arguably, the most symbolically charged of these objects is the figure of the hole.

If the ambiguity of sexuality in visual representation is like a road across the text's narrative, then the text's descriptions of holes are like stop signs along that road: although they are irrelevant to the destination itself (imaginable portraits of characters' sexual identities and behaviors), they nonetheless draw much attention to the process of getting there. It is indeed in the "getting there"—in this case, the highly descriptive weaving of a murder, in a specific context, across a large number of narrative breaks—that visual analysis most directly involves the figure of the hole. In this text, holes find their primary symbolic value in figures other than that of androgyny or binary sexual pairing. They basically work, in their visual status, as formal echoes of the homicidal act itself.

Holes are associated, in the very first paragraph of the text, with the major commandant's physique and activities, and are thus linked by metonymy to both occupation and destruction:

Le major, commandant prussien, comte de Farlsberg, achevait de lire son courrier, le dos au fond d'un grand fauteuil de tapisserie et ses pieds bottés sur le marbre élégant de la cheminée, où ses éperons, depuis trois mois qu'il occupait le château d'Uville, avaient tracé deux trous profonds, fouillés un peu plus tous les jours. (385)

The major's spurs, with their regular digging into the voluptuous physical environment of the château, may also be read as an ironic political wink to the bourgeois reader; the spurs themselves can be read as a metaphor for the ruthless Prussian victory over the technologically underdeveloped yet aesthetically refined French nation in 1870-71.¹

But this passage is most useful as a function of the text's internal visual economy: it serves as the first of a number of visual descriptions of holes that cumulatively echo the narrator's descriptions of Rachel, as well as her physical gesture as she murders Eyrik. Another component of this cumulative echo effect is Eyrik's destruction of the moustached portrait, already cited above ("Deux balles successivement crevèrent les deux yeux du portrait"). That Eyrik makes two holes does seem somewhat relevant here, since the approaching banquet scene and the murder itself have at their center the binarity of male-female relations. The blown-out eyeholes rather conveniently echo the "deux trous profonds" the major has dug into the marble, without drawing attention to the narrative voice itself. But the textual component that contrasts most obviously

with this duality is the description of Rachel's eyes, twice described: "une brune toute jeune, à l'œil noir"; "elle regarda fixement son possesseur avec une colère éveillée tout au fond de son œil noir" (392; emphasis added). The narrator, by representing the heroine's two eyes through synecdoche as a single "œil", intrudes on visual verisimilitude and thus puts his own work in relief, creating a kind of textual shock. One must split this "œil noir" in two in order to achieve a "realistic" image of Rachel, almost immediately conjuring the two bullet-torn eyes of the earlier sequence. In his *Journal du regard*, Bernard Noël offers a model, useful in the analysis of this scene, for visual participation in art:

Dans toute oeuvre visuelle, la visibilité est le résultat du travail obscur de la main [...] Cette visibilité voyage à travers le corps, de l'œil à la main, puis entre dans le regard. (28)

Maupassant's narratorial intervention—the literary equivalent of Noël's "travail obscur de la main"—makes a crisis of the reader's position in this scene, because the latter must recognize his/her own role in the visualization of the text's described objects. Like Noël's artist/spectator, the reader takes possession of a "regard" that recognizes the work of narrative inscription—in this case, the mounting of an *indirect* visibility. The narrator's mention of a single "œil" in this way neutralizes the effect of realism in the sequence by highlighting a rhetorical obstacle to the reader's visualization of Rachel. Maupassant thus signals the presence of the reader in the decoding process.

In a similar operation, the depth—the "fond"—of Rachel's "eye" finds a formal, albeit avisual, echo in the hiding place of the only heirloom safely hidden by the fleeing château owner:

En quittant son château, le propriétaire légitime, le comte Fernand d'Amoys d'Uville, n'avait eu le temps de rien emporter ni de rien cacher, sauf l'argenterie enfouie dans le trou d'un mur. (388-89)

The hidden silver, as the only object of finery safe from the destructive whims of the bored officers, also prefigures the miraculous safety Rachel will find in the village clock tower after her assassination of Wilhem d'Eyrik. The holed-away silver finds a further figurative attachment to Rachel in the text's last paragraph, in which the narrator explains her fate:

Elle en fut tirée quelque temps après par un patriote sans préjugés qui l'aima pour sa belle action, puis l'ayant ensuite chérie pour elle-même, l'épousa, en fit une Dame qui valut autant que beaucoup d'autres. (397)

By the end of the story, Rachel, the recently liberated "silver" so long hidden in the "hole" of the clock tower, is re-valued, upgraded in worth by her marriage to an unprejudiced patriot.

The hole reference nearest in temporal proximity to the murder itself is the following, a rather visceral description of the lascivious baron as he flirts with

the prostitutes:

[...] le baron de Kelweingstein, lâché dans son vice, rayonnait, lançait des mots grivois, semblait en feu avec sa couronne de cheveux rouges. Il galantissait en français du Rhin; et ses compliments de taverne, expectorés par le trou des deux dents brisées, arrivaient aux filles au milieu d'une mitraille de salive. (392-93)

The baron's sexual arousal is clear in this non-narrative portrait. His "vice" and his "mots grivois" show his intentions, and the narrator's more subtle use of the verb "lâché" and adjective "expectorés" evoke potentially sexual concepts of bodily release. His red hair, a frequent sign of sexual fervor in Maupassant's writing, complement the sexual nature of the portrait. But perhaps the most powerful figure of the passage is the rather oxymoronic "mitraille de salive". When juxtaposed in the context of this passage, the metaphor of the machine gun and the concept of saliva produce the image of a bodily violence that will only be paralleled by Rachel's stabbing of Eyrik, in the gesture itself.

An excerpt from the murder sequence is useful at this point: Rachel, having controlled her temper during Eyrik's insults of both the army and the women of France, delivers her most appropriate insult possible, then acts:

« [...] Je ne suis pas une femme, moi, je suis une putain ; c'est bien tout ce qu'il faut à des Prussiens. »

Elle n'avait point fini qu'il la giflait à toute volée; mais comme il levait encore une fois la main, affolée de rage, elle saisit sur la table un petit couteau de dessert à lame d'argent, et si brusquement, qu'on ne vit rien d'abord, elle le lui piqua droit dans le cou, juste au creux où la poitrine commence.

Un mot qu'il prononçait fut coupé dans sa gorge; et il resta béant, avec un regard effroyable. (395)

Several aspects of this passage deserve mention. First, the position of the adjective "affolée" in the sentence is a syntactic reminder of both sexual ambiguity and difference. Upon reading this word, one is not sure whether it qualifies a previously named object, "la main", or perhaps even Eyrik himself, given the preceding narrative precedents of androgynous pronoun interchangeability. Second, the "lame d'argent" of the dessert knife echoes the symbolically charged hidden silver, which, as stated above, later becomes a metaphor for both the clock tower and Rachel herself in retrospect. The third, and doubtless most important, aspect of this passage is the description of the area of Eyrik's body where Rachel plunges the knife: "juste au creux où la poitrine commence". This "creux", the text's last hole image, turns all previously mentioned holes into a series of markers that ultimately foreshadow not Eyrik's death as such, but the pictorial and corporeal geography of his murder.

Sexually ambiguous descriptions of Eyrik, the noticeable lack of descriptive networks in representations of Rachel, and the problematic, recurring figure of the hole in the poetics of a physically described act (the murder) make sexual difference itself impossible to isolate. Visuality does serve sexual difference, though, in "Mademoiselle Fifi", in a very specific way: it exploits the reader's difficulty in matching the clear binarity of, say, the banquet/murder sequence with that of polar sexual opposites. This is primarily the work of description, although it could be considered more specifically an issue of perspective, as illustrated by the narrator's avoidance of the prostitute character's psychology. Eliane Lecarme-Tabone, for instance, notes,

[...] il est rare que la prostituée soit le personnage focal ou que ses sentiments et ses pensées fassent l'objet d'une analyse, même si son nom sert de titre à la nouvelle. Dans *Mademoiselle Fifi* et *La Maison Tellier*, le narrateur ou bien reste à l'extérieur à tous ses personnages dont il décrit les comportements et rapporte les paroles, ou bien passe d'un point de vue à l'autre très rapidement et souvent sans expliciter son choix. (113)

Maupassant's narrator, it is true, risks almost no sharing of point-of-view by means, for example, of free indirect discourse. "Mademoiselle Fifi", a textual terrain pock-marked by criss-crossing, visual descriptions of holes and contradictory gender signals, makes any clear elucidation of sexual distinction virtually impossible. Indeed, it seems that the very act of *looking for* sexual difference is the reader's fundamental task in this text.

University of Wisconsin-Madison

Notes

¹ See Michael Howard's *The Franco-Prussian War: The German Invasion of France, 1870-71* (New York: Macmillan, 1962), in which the author argues that France's defeat was due to its underdeveloped industrial technology.

Works Cited

- Lecarme-Tabone, Elaine. "Enigme et prostitution." *Maupassant miroir de la nouvelle*. Proc. of the 1988 Colloque de Cérisy. Ed. Jacques Lecarme and Bruno Vercier. Saint-Denis: Presses Universitaie de Vincennes, 1988.
- Maupassant, Guy de. *Contes et nouvelles*. Ed. Louis Forestier. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1974. 2 vols.
- Noël, Bernard. *Journal du regrd*. Pris: P.O.L., 1988.

Thérèse à la lumière de Clara

Magalie D. Hanquier

Nombre de critiques ont cherché comment *Thérèse Desqueyroux* illustre la pensée catholique de Mauriac. Quels rapports établit-il entre les pharisiens et la publicaine (Séailles 134) ?¹ Introduit-il la grâce dans son oeuvre? De telles questions peuvent sans doute conduire à une réflexion sur les rapports de l'écrivain et de sa religion, mais rendent-elles compte de la valeur littéraire de l'oeuvre? Nul besoin n'est de se situer dans une perspective catholique pour se sentir envoûter par ce "chant" selon le mot de Bernard Chochon (11).² Si *Thérèse Desqueyroux* est comme le dit Pierre-Henri Simon "une réalité spirituelle exprimée par des voies poétiques" (Chochon 11), peut-être nous faut-il explorer la structure métaphorique du roman. En observant attentivement comment s'organisent les ressemblances et les contrastes entre les personnages et de quelle manière Mauriac fixe et transmute autour d'eux quelques figures obsédantes, peut-être verra-t-on apparaître le fin réseau des rimes, des assonances et des rythmes du texte. Plutôt que la trop limpide anecdote, nous choisirons comme guide dans cette nébuleuse de significations le personnage le plus négligé des critiques : Clara.³

Clara, tante et substitut maternel de Thérèse, appartient au bloc familial et peut être comparée à la mère de Bernard dont elle présente les mêmes qualités de dévotion à l'enfant. En cela, elle semble une "femme de la famille" (T, 86),⁴ même si sa surdité et sa vie retirée à Argelouse l'empêchent de prendre réellement part aux intérêts familiaux. Cependant, Clara n'est qu'une mère adoptive. Vieille fille, c'est-à-dire jeune fille, elle n'a jamais été "aimée ni possédée" (T, 105). Selon la philosophie de l'oeuvre, cela signifie qu'elle a été sevrée d'amour, mais essentiellement qu'elle a échappé à "cette ineffaçable salissure des noces" (T, 36) : elle est demeurée dans la pureté de l'adolescence. Clara

appartient donc, de ce premier point de vue, à deux mondes, celui des jeunes filles par sa pureté et celui des femmes de la famille par son rôle de mère. Pourtant, à la différence des jeunes filles, elle n'éprouve aucune passion amoureuse, comme Thérèse adolescente pour Anne, ou celle-ci pour Jean. Or, même la mère de Bernard semble avoir éprouvé l'amour durant son veuvage — état proche de celui de jeune fille — seule explication possible de son mariage avec cet Hector de la Trave "sans le sou" (T, 42). A travers le personnage de Clara, l'on voit donc s'élaborer des catégories d'appartenance auxquelles elle échappe toujours en partie mais qui permettent peut-être d'organiser un schéma global à l'intérieur duquel les personnages se définiront par leurs appariements et leurs oppositions.

Toute la société — représentée par le cocher, les valets, le docteur, le pharmacien, l'avocat, des dames dans la gare, les paysans en général — semble fonctionner comme un adjuvant de la famille en opposition à Thérèse, ou si l'on veut comme le cadre étendu de leur conflit. Mais cette société ne constitue pas seulement un fond de toile indifférencié : des homologues apparaissent entre ses membres. Ainsi, l'avocat tout comme le docteur demeurent indifférents non seulement au sort de Thérèse, mais aussi à celui des familles Desqueyroux et Laroque. Qu'on ne fasse pas appel à une compétence supérieure suffit à leur satisfaction. Les cochers et les valets éprouvent le désir d'observer Thérèse. Tous les paysans manifestent le même mépris à son égard et cherchent à l'observer sans courir de risques. En introduisant des figurants qui se répondent d'une extrémité du livre à l'autre, Mauriac leur confère un caractère de généralité tout en réalisant une structure harmonieuse. Lorsque nous retrouvons dans un autre contexte les mêmes regards avides ou les mêmes attitudes abjectes, nous avons le sentiment que ces éléments infiltrent tout l'ouvrage, et l'éclairent d'une lumière sinistre qui conditionne toute notre perception.

Entre les membres de la famille, les traits communs sont aisément discernables, ils procèdent de l'hérédité et des rôles que dans cette société traditionnelle chacun est amené à jouer. La famille Laroque semble s'opposer à la famille Desqueyroux sur un plan politico-religieux, mais en réalité les mêmes valeurs, et en particulier "le goût commun de la terre, de la chasse, du manger et du boire" (T, 106) les relie étroitement. Thérèse voit clairement combien Bernard et son père se ressemblent. Ils ont tous deux de l'instruction, ils se distinguent des autres paysans : Bernard est "plus fin que la plupart des garçons" (T, 43) que Thérèse "eût pu épouser" (T, 43) et son père est "[l]e seul homme supérieur qu'elle crût connaître" (T, 103). Ils ont vécu ailleurs qu'à Argelouse et Saint-Clair: Bernard à Paris et le père Laroque à B. Ils sont tous deux pudibonds : le père s'empourpre aisément et Bernard quitte un music-hall "choqué" (T, 61). Au chapitre X, Bernard confirme à Thérèse que son père et lui sont "entièrement d'accord" (T, 153). Leur rôle de chef de famille et de notable propriétaire les modèle de façon similaire. Ainsi mesure-t-on à la fois la folie de

Thérèse et ses raisons lorsqu'elle choisit le mariage comme "un refuge" (T, 53). C'est un second père qu'elle choisit, c'est-à-dire un second maître — "A vous de les [quelques idées fausses] détruire, Bernard" (T, 55) — parce qu'elle pense qu'il la protégera. Mais tout comme son vrai père la rejette en refusant de l'accueillir après le non-lieu — "Ah, ça non" (T, 22) — Bernard l'abandonne à son désespoir.

La mère d'Anne peut apparaître comme une figure isolée de "la femme de la famille" jusqu'au chapitre VIII, mais à ce moment l'on comprend qu'Anne va évoluer jusqu'à lui ressembler tout à fait. Quand Marie révèle Anne comme une mère potentielle, la passion amoureuse perd de sa valeur face à cette dignité. Elle devient alors une "femme de la famille", dont le mariage avec Deguilhem et la future maternité sont le destin logique. En revanche, tout en ayant essayé de "s'incruster [r] dans un bloc familial" (T, 53), "d'entr[er] dans un ordre" (T, 54), Thérèse n'a pas plus supporté sa vie que sa grand-mère Bellade; elle est génétiquement une renégade. Dans le chiasme esthétique fabriqué ici par Mauriac se lit un terrible déterminisme. Cependant ce donné génétique et culturel ne devient la seule réalité possible qu'avec le durcissement des cœurs et l'indifférence des personnages les uns pour les autres. De cette nouvelle dimension naissent d'autres liens entre les caractères.

Ainsi, si Anne finalement devient sa propre mère, elle est associable dans la première partie de l'ouvrage successivement à Jean puis à Thérèse. En effet, dans les souvenirs de Thérèse, au chapitre III, Anne adolescente est essentiellement pleine de vie, sans mesure, rêveuse, légère, cruelle, et ses paroles ne sont que jacasseries, comparable en cela à Jean qui sert à Thérèse un "ragoût" (T, 115) sans vérité, se révèle cruel avec Anne et vit dans la fantaisie, la gratuité et le jeu. Mais lorsque Anne tombe amoureuse de Jean, elle se dévêt de cet aspect puéril et par là même, cessant de lui ressembler, devient semblable à Thérèse du temps où cette dernière était amoureuse d'elle. En effet, tout comme Thérèse la suivait à la chasse alors qu'elle "haïssait ce jeu" (T, 48), Anne qui "haïssait la lecture" (T, 46) envie maintenant sa culture à Thérèse. De même, elles abandonnent toutes deux l'initiative à l'être aimé — Thérèse : "reviens quand le cœur t'en dira" (T, 49); Anne : "Nous nous arrêtons au bord de la dernière caresse (...) C'est lui qui me résiste" (T, 79-80) — et lui obéissent sans conditions. Elles ressentent la même torture en son absence, qui se traduit extérieurement par cet air hagard — Thérèse : "cette jeune fille un peu hagarde" (T, 50); Anne : "aucune lumière dans les yeux" (T, 92). Ces trois personnages présentent donc des points communs, mais en quelque sorte dans des temporalités différentes. De fait, ils demeurent incapables de communiquer. Ils se ressemblent à des années de distance, mais leur psychologie s'étant modifiée entre temps, il leur est impossible de se comprendre. Cette impossibilité de rejoindre à temps un être non déformé par la société, — et abandonné à l'expression non contrôlée de son 'génotype' — avant que ses rêves et sa vie se soient modifiés, me

semble clairement exprimée dans ce passage du chapitre III (qui constitue également une annonce de leur destin) : “Des nuées orageuses leur proposaient de glissantes images; mais avant que Thérèse ait eu le temps de distinguer la femme ailée qu’Anne voyait dans le ciel, ce n’était déjà plus, disait la jeune fille, qu’une étrange bête étendue” (T, 47). Notons que le souvenir de la gravure “Cour d’Assises” que possède Bernard et celui de Thérèse à propos du criminel Daguerre (chapitre X) fonctionnent comme des révélateurs de la nature originelle commune de ces deux êtres, potentiellement capables de pitié pour autrui, mais trop durcis à l’âge adulte pour faire affleurer ces sentiments et les partager. Le narrateur suggère également au chapitre V qu’Hector de la Trave a connu la passion amoureuse dans sa jeunesse; il peut s’en rappeler la puissance mais ne peut entrer dans les vues d’Anne. Il paraît donc possible de distinguer deux types de ressemblance entre les personnages. Les premières se situent après que les individus ont renoncé à leur personnalité propre pour se mettre au service de la famille, entrer dans l’ordre. Telles sont les ressemblances entre Bernard et le père Laroque, Anne et sa mère, et celles que présentent les membres de la société. On peut les dire apparentes et définitives. Les secondes concernent les personnages alors qu’ils ne sont pas encore soumis à l’idéologie familiale. Telles sont celles qui lient Anne à Jean puis à Thérèse, mais aussi Anne à sa mère — lorsqu’elles sont amoureuses — et Bernard à Hector, quand leur souvenir secret leur permet d’éprouver de la compassion — Hector pour sa fille parce qu’il fut lui-même amoureux et Bernard pour Thérèse quand sur elle se superpose l’image “Cour d’Assises” au chapitre XV. Ce dernier type de ressemblance peut être dite secrète (non visible par autrui) et provisoire. Jusqu’à présent, le réseau de ressemblances entre les personnages et leurs oppositions semble finement tissé par Mauriac, mais une maille demeure plus lâche : Thérèse serait-elle isolée une fois mariée, sans aucun trait commun avec un autre personnage ?

Il me semble que l’on peut établir un parallèle entre le sort de Clara et celui de Thérèse. Nous avons déjà noté que Clara se trouve à la fois à l’intérieur et à l’extérieur de la famille, peut-être en est-il de même pour Thérèse. En effet, à ne considérer dans le livre que deux personnages, Thérèse et la famille, et la nature de leur conflit, on a souvent négligé l’appartenance de Thérèse à cette famille. Pourtant, elle en demeure un membre jusqu’à la fin de l’ouvrage, on ne l’a pas fait disparaître et elle en a accepté bien des conventions. Ainsi, l’on évoque souvent la solitude de Thérèse, mais on oublie de dire qu’elle a choisi, par exemple, de ne pas rencontrer le prêtre (du mystère duquel nous ne savons rien) parce que “cette démarche eût paru étrange à sa famille et aux gens du bourg” (T, 141).⁵ Son attitude est-elle si différente de celle de Bernard lorsqu’il “accomplissait son devoir” (T, 146) en suivant la procession? Le qu’en dira-t-on guide leurs deux comportements.

Elle montre également “de la déférence” (T, 141) envers ses beaux-parents.

Certes, cette double appartenance à soi et à la société ne constitue pas un élément suffisant pour établir une ressemblance entre Thérèse et Clara. Mais la cristallisation sur la tante de nombreuses figures obsédantes du récit renforce peut-être le réseau d'assonances entre elles. Ainsi, l'un des thèmes récurrents du roman est le silence, par opposition au bruit qui évoque la vie. D'une manière plus spécifique, que nous révèle la parole ?

Les membres de la société, et en particulier la famille, ne parlent jamais en leurs termes propres. Ne cherchant pas à exprimer des idées personnelles, ils peuvent utiliser des formules conventionnelles, sans rechercher de formulation originale; ils parlent par dictons. "Tout est bien qui finit bien" (T, 24) dit l'avocat au premier chapitre, "[o]n n'est jamais malheureux que par sa faute" (T, 42) est l'expression favorite de Bernard, "avec nous, ça ne prend pas" (T, 142) répète Madame de la Trave après son fils au chapitre VIII. "[C]omme à la prunelle de leurs yeux (T, 86), "il ne faut pas se fier à l'apparence (T, 121), les expressions toutes faites fourmillent dans leur parole. Au contraire, Thérèse recherche l'expression qui correspondra exactement à ses pensées et à ses sentiments, notamment durant la laborieuse préparation de sa confession, puis à nouveau au chapitre XIII quand elle essaie d'expliquer son crime à Bernard. En revanche, lorsqu'elle se comporte, ou feint de se comporter, comme un membre de la famille, elle utilise à son tour un discours tout fait. "Donnez-vous les gants de céder un peu" (T, 84) dit-elle à sa belle-mère au moment où elle se ligue à la famille pour trahir Anne, puis elle accuse Jean "de porter le trouble et la division dans un intérieur honorable" (T, 111). Ces formules constituent un signe d'appartenance auquel se fie la famille, et un voile sous lequel Thérèse cache aisément ce qu'elle pense, alors que chez les autres, elles indiquent un renoncement à toute pensée personnelle. le bruit produit par leur discours n'est pas celui de la vie, mais plutôt de la mécanique dont ils constituent les rouages.

La parole de Clara se distingue de celle des autres membres de la famille et la rapproche, me semble-t-il, de Thérèse. En effet, la tante, étant sourde, ne peut entendre la musique de la société, et ne peut par conséquent y adhérer ni de gré ni de force. L'on sait qu'elle ne parle sans cesse que pour ne pas avoir à essayer de comprendre. Son discours n'est qu'une longue accumulation de formules toutes faites, mais portées à un tel degré d'absurde qu'elles ne peuvent plus rien signifier, pas même les conceptions conventionnelles et étroites de la famille. Il est évident qu'elle n'accorde elle-même aucune signification à son propre discours. Ses paroles ne sont qu'un bruit émis pour se garantir de la mécanique. Comme Thérèse, Clara se sert donc de ces formules toutes faites pour se protéger, mais sa pensée n'y est pas soumise. Ses radotages pourraient n'être qu'une preuve de gâtisme s'il n'était clair au chapitre IX qu'elle comprend, à sa manière intuitive, par son regard, le malheur de Thérèse et l'hypocrisie de Bernard. Elle sait donc pénétrer sous l'apparence et deviner la réalité. Cette caractéristique la différencie des autres membres de la famille car ils ont beau

dévisager Thérèse, ils ne parviennent pas à connaître la vérité. La société restant impuissante devant l'art de la dissimulation de ses membres invente des raisons et des causes qui satisfont son bon sens sans rien expliquer. Ainsi, ne voyant pas Thérèse pleurer après la mort de Clara, ils s'imaginent qu'elle l'a tuée. Clara, qui ne s'exprime qu'en caricaturant le langage de la famille, cherche la vérité du monde qui l'entoure par son regard silencieux. Mais le silence est clairement associé à la mort par Thérèse, ou du moins à cette non-vie d'Argelouse. Clara, par l'infirmité qui l'accable, rejoint Thérèse dans cette mort que constitue le silence. Sur un autre plan, Thérèse, comme Clara, est toujours réduite au 'silence' car son discours demeure déficient à ses propres yeux et à ceux de ses interlocuteurs qui ne la prennent pas au sérieux. Elle reste jusqu'au bout incapable d'exprimer totalement ce qu'elle pense et ce auquel elle aspire par des mots. Aphasique tout au long du roman, elle finira par communiquer un sentiment de compassion à Bernard par son corps seul. De même, lorsque Clara communiquera avec Thérèse — et le lecteur — cela s'effectuera par des actes, volontaires ou non, dans lesquels les mots n'auront qu'une fonction subsidiaire. Ces actes constitueront d'autres images qui rapprocheront de plus en plus ces deux personnages.

Ainsi, au chapitre X, Clara est dite "emmurée vivante" (T, 161) et bientôt Thérèse va se retrouver elle aussi enfermée physiquement dans la maison, comme elle avait été précédemment emprisonnée par la famille, "cette cage aux barreaux innombrables et vivants" (T, 77). Liée à cette image de l'enfermement par ce qu'elle implique d'insuffisance, de manque et d'aspiration à plus, la figure de l'étouffement parcourt également tout l'ouvrage et confirme le lien qui unit Clara à Thérèse.⁶

Thérèse étouffe dans l'environnement naturel d'Argelouse, elle étouffe dans la société, dans sa famille et dans son mariage. En réalité, la famille organise scrupuleusement l'asphyxie de ses membres qui ne survivent dans son sein qu'à condition de ne demander que peu d'oxygène. Pour elle, il s'agit d'étouffer l'affaire, d'étouffer le scandale, c'est-à-dire d'étouffer celle qui l'a créé. Lorsqu'un membre du clan a transgressé ses lois, on le fait disparaître, on élimine son existence, et Jean compare cette opération à un assassinat par noyade, où l'on retrouve implicitement l'image de l'étouffement. Bien que Thérèse suggère que ses ancêtres ont été tuberculeux ou syphilitiques et que Bernard souffre du cœur, la seule personne que nous voyions souffrir physiquement d'étouffement est Clara : "Tante Clara, soufflant, gravit l'escalier" (T, 161). Dans le même chapitre, l'asphyxie totale de Thérèse ayant été décidée par la famille, celle-ci ne pouvant la supporter décide de se suicider. A ce moment, Clara prend en quelque sorte cet étouffement à son compte et meurt à la place de Thérèse. Mais la figure de l'étouffement ne s'épuise pas ici. Elle est renouvelée depuis le chapitre VIII et tout au long du chapitre IX par les scènes où Thérèse ouvre et ferme une fenêtre, pour s'échapper. Or les pins matérialisent aussitôt

son inévitable emprisonnement, ils constituent le symbole de son impuissance. Ces pins représentent l'immobilisation de sa fortune, et de fait son inutilité, son bien s'est retourné contre elle, les pins deviennent "ses gardiens" (T, 171), une "armée ennemie" (T, 171). Ils sont l'image extériorisée et agrandie des barreaux de la cage familiale. Ils sont la manifestation incontournable de l'art du traquenard et des retournements de situation de la famille; de l'impossibilité absolue de la fuir car elle tue, physiquement ou moralement, toujours indirectement, mais de façon certaine. Les pins, la fortune de la famille, deviennent ici son instrument de coercition, inévitables car "ils cernaient la maison" (T, 171), et inoubliables car "leur odeur résineuse emplissait la nuit" (T, 171). ⁷Au chapitre XI, les sensations liées aux pins seront finalement converties. De la fenêtre parviendra à Thérèse un "souffle glacé" (T, 203) — évoquant peut-être le salon de Clara décrit par Thérèse comme une "glacière" (T, 45) — qui rompra l'étouffement. Elle, qui vient de rêver d' "un banc devant la mer" (T, 200), peut comparer à présent "la rumeur des pins" (T, 203) à un "bruit d'Océan" (T, 203), c'est-à-dire à la liberté. Thérèse commence en effet à se libérer. Pour la première fois elle tâche d'amadouer sa souffrance, s'en fait un "jeu" (T, 203). En l'augmentant volontairement, elle la vainc. Enfin, elle va la convertir en béatitude. C'est donc en exposant son corps qu'elle affronte pour la première fois la pression familiale et s'en libère. A la regarder superficiellement, cette soudaine libération de Thérèse ressemble à un *deus ex machina* permettant à Mauriac de la faire sortir de cette chambre. En réalité, un retournement a commencé de s'accomplir dès le chapitre VIII, lorsque Thérèse, en même temps qu'elle devient criminelle, découvre à la fois Clara et la nature de la vraie liberté.

Jusqu'à ce point, d'une part Thérèse ne remarque pas Clara — "Pas plus qu'un dieu ne regarde sa servante, je ne prêtai d'attention à cette vieille fille" (T, 107) et plus loin "... moi qui ne la voyais même pas" (T, 108) — ; d'autre part, elle cherche l'image de la liberté et de l'indépendance d'esprit en des êtres qui la décevront. Elle n'admire et ne s'éprend que de la forme de liberté qui caractérise Jean et Anne avant sa passion. Or cette liberté faite essentiellement de caprice et de légèreté sera facilement brisée par la famille lorsqu'elle voudra se transformer chez Anne en affirmation de soi, et ne constitue que la soumission au code tout aussi vide d'un autre milieu chez Jean. Thérèse n'aperçoit pas la liberté de la tante, seule capable d'agir gratuitement et par compassion, sans se compromettre avec la famille et sans en être totalement rejetée.

En réalité, le narrateur ne nous précise pas que Clara secourt les métayers par compassion — Thérèse prétend même qu'elle n'aime qu'elle —, simplement elle le fait comme si cela allait de soi. Mais nous savons qu'elle compatit avec Thérèse lorsqu'au chapitre VIII l'on nous dit : "Thérèse faisait pleurer tante Clara en affirmant qu'elle finirait comme sa mère". Thérèse pleure aussi sincèrement, mais sur elle-même : au chapitre V, en songeant à la douce souffrance qu'apporte la passion, puis au chapitre X devant son enfant et lorsqu'elle

songe à se suicider. Les autres membres de la famille ne pleurent ni sur eux-mêmes — puisqu'ils n'ont aucune conscience des limitations de leur vie — ni sur les autres — puisqu'ils n'éprouvent aucun sentiment de compassion. Clara, elle, n'a pas honte de sa pitié, en cela elle conserve la spontanéité et le naturel des enfants, elle illustre parfaitement l'image du simple en esprit des Béatitudes. Dans ce pays de sécheresse, où les êtres qui veulent s'accomplir intellectuellement et amoureuxment sont dits consumés ("sa [Thérèse] face de brûlée vive" (T, 27) — "leur enfant [Anne] consumée" (T, 85) ...), Clara est celle qui donne "à boire" (T, 45), qui apaise. Ce rôle se trouve confirmé, me semble-t-il, dans le rapport à la nourriture que chaque personnage du roman manifeste. En effet, les membres de la famille aiment la viande : ils consomment le produit de leur chasse; la famille est une grande dévoreuse d'êtres vivants. Au contraire, Anne amoureuse se nourrit de fruits. Quant à Thérèse, depuis le moment où elle se marie, elle ne prend plus aucun plaisir à s'alimenter, bien évidemment parce qu'elle est enceinte, mais surtout parce qu'elle est avide de nourritures spirituelles, les aliments que la famille lui offre l'écoeurent. La démarche de Clara est alors de lui offrir des sucreries, c'est-à-dire des douceurs, de la tendresse. Clara est trop simple pour lui fournir les joies auxquelles elle aspire, mais elle tâche de lui faire plaisir et de la ramener au bonheur simple de l'enfance. Pourtant elle semble échouer sur le moment. Même les nourritures que Thérèse aimait parce qu'elles étaient associées à des moments de bonheur avec Anne, comme "un oeuf frit sur du jambon" (T, 32) finissent par la dégoûter lorsqu'elle se retrouve à Argelouse : "Balionte lui ayant monté un oeuf frit sur du jambon, elle refusa d'en manger; ce goût de graisse l'écoeurerait à la fin !" (T, 196). Thérèse, claustrée, finit par ne plus manger du tout. Mais dans cette austérité-même s'accomplit le renversement. A la fin de l'ouvrage, Thérèse boit jusqu'à l'ivresse ("Un chaud contentement lui venait grâce à cette demi-bouteille de Pouilly" (T, 240)) et enfin : "Elle eut faim" (T, 239). Cependant, si Clara ne parvient pas à la nourrir, elle sait atténuer les chocs entre Thérèse et le monde.

Ainsi, au chapitre VIII lui fournit-elle un bouclier contre l'agressivité du père Laroque. De même, quand au chapitre IX "Tante Clara s'ass[oj]it entre les deux époux" (T, 160), ses "jacassements" (T, 161) diffèrent la scène du salon. Elle semble également chercher par ses attentions à empêcher le conflit de se produire : "Vous ne vous couchez pas ? Thérèse doit être fourbue. Tu trouveras dans la chambre une tasse de bouillon, du poulet froid" (T, 161). Le personnage de la tante constitue aussi un tampon entre Thérèse et le crime, puisqu'au chapitre VIII sa "crise aiguë de rhumatismes" (T, 152) contraint Thérèse à la relayer, ce qui semble — d'après les dates — retarder l'empoisonnement final, de l'époque de la chasse à la palombe jusqu'en décembre. Thérèse remarquera elle-même que Clara "s'est couché[e] sous ses pas au moment où elle allait se jeter dans la mort" (T, 185).⁸ Il est à noter que Clara apaise les vrais conflits mais envenime les discussions idiotes (chapitre VI). En se mettant entre les dan-

gers qui menacent Thérèse et celle-ci, Clara jusqu'à sa mort tente de l'en protéger. Mais ne déduisons pas de toutes ces remarques que Clara est parfaite, car aucun des personnages de Mauriac n'est monolithique. Nous apprenons en effet au chapitre X que Clara a chassé la palombe : "Cette pèlerine délavée a une poche profonde : tante Clara y rangeait son tricot du temps qu'elle aussi, dans un 'jouquet' solitaire, guettait les palombes" (T, 180). Clara a donc elle aussi fait preuve de cruauté; parce qu'elle appartient à la famille, qu'elle est prise dans une hérédité et un milieu, elle ne peut être innocente ni du crime commis sur Thérèse — sa réduction intellectuelle, spirituelle et physique — ni du crime que Thérèse a commis: elle est à la fois victime et coupable. Cette faille de cruauté chez Clara vient en symétrie des failles sentimentales chez les autres. Aucun personnage de *Thérèse Desqueyroux* n'est ange ou bête. Pourtant, la chasse n'appartient plus qu'au passé de Clara et elle n'est plus, peu avant sa mort, que dévouement compatissant.

Ainsi, lorsqu'au chapitre XI, Thérèse arrive à Argelouse, Clara et Bernard l'accompagnent dans ce qui devient une sorte de montée au supplice. Dans les scènes suivantes, la tante ne cesse de monter et descendre les escaliers pour protéger Thérèse ("gravit l'escalier" (T, 161), "redescendit à tâtons" (T, 161), "gagna la pièce qu'elle occupait au-dessus du grand salon" (T, 175)). Bernard voudra la maintenir en haut, à l'écart, et l'obstination de Clara à essayer de faire monter Thérèse lui coûtera finalement la vie. Cependant, notons bien qu'elle meurt en haut, c'est-à-dire, à la fois dans une perspective chrétienne et dans l'optique du roman, sans doute sauvée. Car le thème de l'ascension et surtout de la chute parcourt l'ouvrage.⁹

Contrairement à Clara qui demeure identique à elle-même tout au long de l'ouvrage, les autres membres de la famille, bien qu'ils puissent faire preuve de liberté, reviennent toujours aux conventions sociales : leur liberté, c'est-à-dire en termes familiaux leur faiblesse, est tôt ou tard auto-censurée. Au chapitre XII, sans faiblesse devant sa propre douleur, Thérèse tâchera de faire bonne figure pour ne pas effrayer Deguilhem, jouant ainsi le rôle que la famille attend d'elle, mais non sous la menace, librement — comme Clara se dévouait pour les métayers. Mais ce sens de la gratuité n'interviendra qu'à la fin du récit. Entre le moment où Thérèse devient criminelle et celui où elle atteint la grandeur d'âme de Clara, de quelles caractéristiques de la famille s'est-elle libérée et qu'a-t-elle hérité de la tante ?

Jusqu'au chapitre XI, Thérèse attend son salut de l'extérieur, d'un artifice : de Jean, du prêtre, de la mort de Bernard, puis de son pardon lorsqu'elle prépare sa confession, de son suicide enfin. Elle a d'ailleurs toujours fui dans l'illusion, le rêve, l'espoir vague qu'elle n'aurait pas à construire sa destinée, puis à l'assumer, qu'elle pourrait s'en remettre aux autres. Aussi s'est-elle mariée pour ne plus avoir à réfléchir. Dès le premier chapitre, Thérèse fuit ses propres pensées dans l'observation du paysage, puis au chapitre II elle s'enfuit dans le rêve.

Elle tente de fuir la confrontation avec Bernard en déclarant à l'avocat son désir de retourner chez son père. Plus loin, elle tâche d'éviter la première rencontre avec Jean, elle fuit son enfant et, lors de son retour, les gens de sa région. Elle n'assumait ses pensées qu'en paroles, encore demeuraient-elles sans impact. Cependant, sa tentative d'assassinat et la répression à laquelle la famille va la soumettre vont la contraindre à une solitude presque totale dans laquelle elle ne pourra plus échapper ni à un face-à-face avec elle-même, ni à une homologie de plus en plus frappante avec Clara.

En effet, dès le chapitre VIII, dans le même temps où elle laisse Bernard s'intoxiquer puis poursuit son empoisonnement, elle relaie Clara dans ses tâches charitables, puis fait des efforts pour calmer son inquiétude ("Elle avait trouvé la force de sourire à sa tante, de lui tenir la main" (T, 156)), à sa mort "Thérèse parle dans son coeur à celle qui n'est plus là" (T, 185), et la "regarde" (T, 185) enfin. Claustree, elle demeure *sourde* aux paroles de Balionte au chapitre XI, et devient laide aussi. A ce point culminant de sa déchéance physique, elle se dépouille totalement de son orgueil et la rencontre avec Deguilhem peut avoir lieu. Son apparition, par sa coïncidence avec le souvenir de Bernard, va provoquer sa libération. Mais peut-être une vision un peu semblable à celle de Genêt infiltre-t-elle le roman. Aux êtres auxquels n'ont pas été données de souffrances par Dieu, le salut ne serait-il possible que dans les souffrances impliquées par le crime? En clair, n'était-il pas nécessaire que Thérèse 'tuât' pour être rédemptée? Quoi qu'il en soit, à ce moment, l'apparence et la réalité se recouvrent exactement dans les actes de Thérèse, comme cela avait toujours été le cas pour ceux de Clara.

Au contraire, tous les actes de la famille répondent à un intérêt égoïste, c'est pourquoi elle n'est pas libre. Ainsi, Bernard suit la procession pour faire son devoir, c'est-à-dire en fait pour conserver sa bonne réputation; sa mère et lui sont attentifs à la santé de Thérèse lorsqu'elle est enceinte parce qu'elle porte l'héritier des pins; et Bernard et Laroque sauvent Thérèse de la prison pour l'honneur de la famille. Leurs objectifs primordiaux sont résumables en deux points principaux : accumuler de la terre et maintenir une bonne réputation, car seule l'apparence de la morale leur est nécessaire. En fait, la famille est amonale. Toutes les stratégies lui sont bonnes pour conserver la position éminente de ses membres et développer son capital foncier par une suite d'unions profitables. Ainsi le chantage est un moyen largement utilisé : par Laroque au début du chapitre premier "Dieu merci, on tient le directeur de *La Lande Conservatrice*" (T, 19), par Madame de la Trave au chapitre V ("D'ailleurs, nous la tenons" (T, 85)) et par Bernard au chapitre IX ("moi, je vous tiens" (T, 165)). Notons que la similarité de leurs méthodes s'alourdit du fait qu'ils usent de la même expression. Le mensonge, la menace, le chantage permettent d'entretenir une façade que le reste de la société ne peut percer. Il apparaît alors que la famille s'évalue elle-même non selon la réalité — qu'elle connaît mais ne

perçoit pas dans sa laideur — mais selon l'effet de son apparence sur les autres. Elle se juge dans le miroir déformant de sa réputation en évitant de se regarder elle-même. Elle prévient ainsi les conditions de toute libération.

Thérèse ment aussi à tout le monde et pour son propre compte jusqu'au chapitre XII. Elle ment à Anne, lorsqu'elle prétend servir son amour alors qu'elle ne conspire qu'à sa destruction; à la famille, quand elle paraît en servir les intérêts en tâchant d'influencer Anne; à Bernard qu'elle empoisonne en semblant le soigner. Chez elle aussi, l'apparence est trompeuse et ses actes assouviennent, sinon ses intérêts, du moins sa rancune et son besoin de vengeance : malheureuse, elle ne désire pas voir le bonheur fleurir autour d'elle. Elle use également de la menace, si elle se sent en danger. Ainsi au chapitre IX, s'adressant à Bernard, elle dit : "Vous ne pouvez plus vous déjuger. Vous seriez convaincu de faux témoignage ..." (T, 165) et "Croyez-vous donc que vous me retiendrez de force" (T, 172). Cependant, tout en recherchant confusément l'issue de sa prison, elle se sait coupable. Elle reconnaît l'horreur de certains de ses gestes puisqu'elle a du mal à croire qu'elle ait pu les accomplir (chapitre IV : "J'ai fait cela. C'est moi qui ai fait cela ..." (T, 71)). Tout au long du livre, elle explore les raisons de ses actes, tâche de retrouver les conditions dans lesquelles ils ont eu lieu et leurs motivations. Mais jamais elle ne se justifie de ses crimes, sauf dans la colère (chapitre IX : "Cela n'aurait eu aucune importance que cet imbécile disparût du nombre des vivants" (T, 164-165)). D'ailleurs, si Thérèse en rentrant à Argelouse se sent protégée par la nuit qui lui permet de se cacher, elle n'aspire en fait qu'à la lumière: "ne rien laisser dans l'ombre" (T, 29) serait son idéal. Toutes les images de bonheur — associées chez elle à des êtres jeunes — se situent dans la lumière : courses folles avec Anne, promenades avec Jean. La famille par contre abrite sa réputation dans l'ombre de ses salons, et Bernard dit à Thérèse au chapitre V : "N'allume pas à cause des moustiques" (T, 96). pour finalement la laisser "dans le noir" (T, 174) au chapitre IX là où son père l'avait conduite "au crépuscule" (T, 14) . Cependant, son besoin de clarté et la conscience de sa culpabilité, puisqu'elle espère être "pardonnée" (T, 33) au chapitre II, ne signifient nullement qu'elle éprouve du repentir — peut-être en raison du caractère nécessaire de ce crime et de la nécessaire culpabilité en résultant. Elle élimine cette étape entre la confession qu'elle prépare au début du livre et son rêve d'absolution. C'est sans doute pourquoi la "confession" (T, 29) devient une "défense" (T, 38) dès le chapitre II. Thérèse ne possède pas plus de scrupules que le reste de la famille dans les méthodes qu'elle utilise pour parvenir à ses fins. Mais à la différence de la famille, ce n'est pas sur l'apparence qu'elle a longtemps donnée qu'elle se juge. Au contraire, elle cherche la vérité de son être avec obstination au milieu de la logique folle de ce monde qui détruit les êtres. Cependant, sa démarche demeurant purement intellectuelle ne peut la conduire à se mettre à la place des autres. Elle les regarde, à distance, sans compassion : au chapitre V elle sent "souffrir dans l'ombre" (T, 94) Anne "mais

sans aucune pitié" (T, 94), au chapitre VI elle inquiète Bernard sur son état par pure cruauté, puis ne paraît pas compatir aux souffrances qu'il ressent sous l'effet du poison. Seul l'accomplissement du destin de Clara ouvrira son cœur à la compassion et lui permettra de vivre la catharsis du chapitre XII et d'en sortir libre. Cependant, pour boire il ne fallait plus être "en nage" (T, 45), comme avait dit Clara : pour que la catharsis s'accomplisse, il fallait que Thérèse, affrontant sa souffrance, la maîtrise et s'apaise. La porte qui s'ouvre au début du livre sur la liberté [chapitre I : "L'avocat ouvrit une porte" (T, 11)] — et se referme lors du mariage [chapitre IV : "au fracas de la lourde porte refermée" (T, 57)] — s'ouvre finalement bien sur la liberté [chapitre XII: "la porte que Thérèse ouvre enfin" (T, 211)].

Au cours de cette étude, Clara s'est d'abord révélée un guide éclairant au sein du fin maillage qui relie les personnages dans un réseau de ressemblances et d'oppositions subtiles dont le dessin au cours du récit se modifie et se nuance jusqu'à provoquer des retournements inattendus. Elle a également joué le rôle d'un catalyseur d'images qui ont constitué le contrepoint structuré de l'intrigue du roman. En la suivant, il a été possible d'explorer les assonances et les dissonances des personnages, les rythmes marqués par la répétition des figures, les relations de certaines isotopies. Bien évidemment, elle ne permet pas d'épuiser le jeu des annonces et des symboles qui innervent cette oeuvre autant romanesque que poétique. Mais elle nous a permis d'envisager une réponse possible au mystère de l'amour de Mauriac pour son monstre Thérèse, si du moins il est vrai qu'il l'a rendue coupable au sein d'une société oublieuse de son enfance, afin de la sauver.

Purdue University

Notes

¹ Je me situe ici dans l'approche définie par J. E. Flower dans son article "Tunnels in *Thérèse Desqueyroux*.", paru dans *Australian Journal of French Studies* - May-Aug 1985 - à la page 127 : "an approach which is concerned less with Thérèse individually as a character, than with the novel as a fictional construct in which various stylistic and structural elements are interdependent."

² Toutes les citations, référées (T,n), sont extraites de l'édition Grasset de 1927 de *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac.

³ Comme le fait remarquer J. E. Flower dans l'article précédemment cité: "We see that she has always shown some inclination at times to accept her lot and to prefer security, however contradictory, given her actions, this may appear." (131)

⁴ Martin Turnell dans son article "The Style of François Mauriac" publié dans le volume 164 de *Twentieth Century* (1958), développe fort bien le sens et l'importance de cette figure dans le roman :

In *Thérèse Desqueyroux*, the most oppressive of the novels. Mauriac makes extraordinary play with the word 'étouffer' and its variants. They reverberate all through the book with a soft thud like the muffled sound of footsteps falling on sand, or on a bed of pine needles. All the principal characters use them, but they arouse different emotions and different associations in different minds. They mean to suppress a scandal; they also mean to suppress or blot out the person who caused the scandal, as Thérèse will be suppressed. They describe the physical sense of suffocation of a hot day or a wet night, but they also describe the sense of psychological constriction or frustration which seems to result from physical conditions. In this way, they become the expression of the conflict which separates Thérèse from her family, but they are gradually woven into the psychological web in which she is trapped.

Je n'en reprends ici l'étude que dans l'optique d'une comparaison entre Clara et Thérèse afin de montrer comment des points communs de plus en plus nombreux apparaissent entre elles.

⁵ Bernard Chochon a fort bien exprimé cette idée dans "Signes et Figures dans *Thérèse Desqueyroux*" publié dans le volume 707 de *La Revue des Lettres Modernes* (1984) : "Sombre prison qu'Argelouse, prison morale qui n'a d'égal que son double : la prison physique de son paysage, d'un cadre qui étouffe sa victime". (21)

⁶ Alastair B. Duncan, dans son article "Despair and Hope in *Thérèse Desqueyroux*" publié dans le volume 54 de *Modern Languages* (1982), développe une interprétation du personnage de Clara qui me semble fort convaincante et dans le sens de laquelle j'abonde: "Her death is an expression of love, a sacrifice offered freely, albeit unconsciously, so that Thérèse may live. And

behind that sacrifice, Mauriac is hinting at the sacrifice of Christ who is similarly, in the Christian view, a rejected and suffering servant offering Himself in love for others. Thérèse has been given a sign." (171)

⁷ La figure de la chute atténuée en descente et de l'élévation est encore une de celles qui lient Thérèse et Clara. La libération de Thérèse après le non-lieu s'amorce par la descente des escaliers du Palais de Justice, or Thérèse commence ici à purger une terrible peine. Son cauchemar dans la calèche qui constitue une preuve de sa culpabilité a lieu dans "la descente du ruisseau" (T, 28). Lorsqu'elle envisage le suicide pour la première fois au chapitre IV, elle songe à se jeter par la fenêtre, et la seconde elle doit redescendre du grenier dans sa chambre (chapitre X). Les occurrences sont encore nombreuses de ces 'pentes' qui signifient toujours la déchéance, sa tentation ou sa révélation : au chapitre IV, Thérèse se souvient de son premier crime, passionnel, lorsqu'elle transperce la photo de Jean, juste au moment où le train "dans une descente se précipite" (T, 71). Jean, qui matérialise les tentations de Thérèse, lui dit que "[I]es êtres comme [eux] suivent toujours des courants, obéissent à des pentes ..." (T, 118). Toutes ces dénivellations ponctuent le roman, comme des accords plaqués sur la mélodie qu'ils renforcent.

⁸ En fait, dans le cauchemar du chapitre II s'amorce déjà cette identification. En effet, le juge parlait à Thérèse de "[c]ette vieille pèlerine - celle dont vous n'usez plus qu'en octobre" (T, 28), or Thérèse elle-même affirme au chapitre X que la pèlerine appartient à Clara.

⁹ Notons qu'elle s'oppose ainsi à Balionte qui en constitue la parodie. En effet, les services de Balionte sont rémunérés, elle pleure de compassion pour un cochon mais demeure insensible à la souffrance de Thérèse, et son essoufflement lorsqu'elle s'affaire dans la chambre de Thérèse témoigne de sa mauvaise volonté et non de son dévouement. La présentation du contraste entre les deux femmes semble constituer une nouvelle parabole du bon serviteur.

Ouvrages cites

- Bessan, Edma. "Solitude in the Novels of François Mauriac." *French Review* 8 (1935) : 129-134.
- Brosman, Catherine S. "Point of View and Christian Viewpoint in *Thérèse Desqueyroux*." *Essays in French Literature* 2 (1974): 69-73.
- Chochon, Bernard. "Le diable et le Bon Dieu : Sartre et Mauriac." *La Revue des Lettres Modernes* 582-587 (1980) : 97-111.
- . "Signes et figures dans *Thérèse Desqueyroux*." *La Revue des Lettres Modernes* 707-709 (1984) : 11-33.
- Crisafulli, Alessandro S. "The Theme of Captivity and its Metaphorical Expression in Mauriac's *Thérèse Desqueyroux*." *Studies in the Honor of Tatiana Fotitch*. Eds Joseph M. Sola-Solé, Alessandro S. Crisafulli and Siegfried A. Schultz. Washington D.C. : Catholic U. of America P., 1973. 29-35.
- Duncan A.B. "Despair and Hope in *Thérèse Desqueyroux*." *Modern Languages* 54 (1982) : 168-172.
- Farrel, C. Frederick Jr and Edith R. Farrel. "The Multiple Murders of *Thérèse Desqueyroux*." *Hartford Studies in Literature* 2 (1970) : 195-206.
- . "Thérèse Desqueyroux : A Complete Suicide." *Language Quarterly* 14 (1976) : 13-15, 18, 22.
- Fischler, Alexander. "Thematic Keys in François Mauriac's *Thérèse Desqueyroux* and *Le Noeud de Vipères*." *Modern Language Quarterly* 40 (1979) : 376-389.
- Flower, J.E. "Tunnels in *Thérèse Desqueyroux*." *Australian Journal of French Studies* May-Aug 1985 : 126-137.
- Gallant, Clifford J. "La mère dans l'oeuvre de François Mauriac." *Kentucky Foreign Language Quarterly* 11 (1964) : 79-85.
- Genz, Réjane P. "Le rôle de la société dans l'affaire *Thérèse Desqueyroux*." *Kentucky Romance Quarterly* 21 (1974) : 419-427.
- Glénisson, Emile. *L'amour dans les romans de François Mauriac*. Paris : Editions Universitaires, 1970.
- Graef, Hilda. "Marriage and our Catholic Novelists." *Catholic World* 189 (1959) : 185-190.
- Joubert, André J. *François Mauriac et Thérèse Desqueyroux*. Paris : Nizet, 1983.
- Kushner, Eva. *François Mauriac*. Paris : Desclée de Brouwer, 1972.
- Le Hyr, Yves. "François Mauriac : *Thérèse Desqueyroux*." *Etudes Classiques* 39 (19) : 29-38.
- Madaule, Jacques. "La Grâce dans l'oeuvre de François Mauriac."

- RLM 516-522 (1977) : 77-91.
- Mauriac François. *Thérèse Desqueyroux*. Paris : Grasset, 1927.
- Mein, Margaret. "François Mauriac and Jansenism." *Modern Language Review* (1963) : 516-523.
- Moloney, Michael. "François Mauriac : The Way of Pascal." *Thought* 32 (1957) : 398-408.
- Montférier, Jacques. "Etat présent des études sur François Mauriac." *L'Information Littéraire : Revue Paraissant Cinq Fois Par An* 35 (1983) : 162-165.
- Montférier, Jacques. "*Thérèse Desqueyroux*, Phèdre et le destin." RLM 516-522 (1977) : 109-118.
- Moraud, Aline. "La Femme, lieu du conflit dans les romans de François Mauriac." RLM 707-709 (1984) : 35-52.
- Mounin, Georges. "Structure, fonction, pertinence : A propos de *Thérèse Desqueyroux*." *Linguistique* 10, i (1974) : 21-32.
- Paschal, Mary. "Disappearance in the Novels of François Mauriac." *South Atlantic Bulletin* 36 (1971) : 35-41.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie. "Du bourgeonnement du texte à l'affermissement du style." *TCERFM* 11 Juin 1982 : 7-22.
- Quoniam, Théodore. "L'amour de Dieu." *Magazine Littéraire* Fév. 1985 : 49-51.
- . *François Mauriac du péché à la rédemption*. Paris : Téqui, 1984.
- Séailles, André. "Le thème du pharisien et du publicain dans les romans de François Mauriac." *L'information Littéraire* 24 (1972) : 134-138.
- Sjursen, Nina. "Thérèse Desqueyroux, une Phèdre moderne ?" *Orbis Litterarum* 40 (1985) : 348-356.
- Sutton, Geneviève. "Phèdre et Thérèse Desqueyroux : Une communauté du destin." *French Review* 43 (1970) : 559-570.
- Swift, Bernard C. "Structure and Meaning in *Thérèse Desqueyroux*." *Wascana Review* 5 (1970) : 33-44.
- Turnell, Martin. "The Style of François Mauriac : Sin and the Novelist." *Twentieth Century* 164 (1958) : 242-253.
- Vidrine, Donald R. "*Thérèse Desqueyroux* : Archetypal Wanderer." *Publications of Arkansas Philological Association* Fall 1982: 77-85.
- Villas, James M. "The Pines Trees in Mauriac's *Thérèse Desqueyroux*." *Romance Notes* 3 (1962) : 3-9.
- Wildgen, K. "Dieu et Maman : Women in the Novels of François Mauriac." *Renascence* 27 (1974) : 15-22.

Trois études sur un passage du *Rouge et le noir*

The three following articles treat various aspects of a passage in Stendhal's *Le Rouge et le noir* as transcribed below.

1 Cette magnificence mélancolique, dégradée par la vue des briques nues et
2 du plâtre encore tout blanc, toucha Julien. Il s'arrêta en silence. A l'autre
3 extrémité de la salle, près de l'unique fenêtre par laquelle le jour pénétrait.
4 il vit un miroir mobile en acajou. Un jeune homme, en robe violette et en
5 surplis de dentelle, mais la tête nue, était arrêté à trois pas de la glace. Ce
6 meuble semblait étrange en un tel lieu, et, sans doute, y avait été apporté de
7 la ville. Julien trouva que le jeune homme avait l'air irrité; de la main
8 droite il donnait gravement des bénédictions du côté du miroir.

9 Que peut signifier ceci? pensa-t-il. Est-ce une cérémonie préparatoire
10 qu'accomplit ce jeune prêtre? C'est peut-être le secrétaire de l'évêque...il
11 sera insolent comme les laquais..ma foi, n'importe, essayons.

12 Il avança et parcourut assez lentement la longueur de la salle, toujours
13 la vue fixée vers l'unique fenêtre et regardant ce jeune homme que
14 continuait à donner des bénédictions exécutées lentement mais en nombre
15 infini, et sans se reposer un instant.

16 A mesure qu'il approchait, il distinguait mieux son air fâché. La richesse
17 du surplis garni de dentelle arrêta involontairement Julien à quelques pas du
18 magnifique miroir.

19 Il est de mon devoir de parler, se dit-il enfin; mais la beauté de la salle
20 l'avait ému, et il était froissé d'avance des mots durs qu'on allait lui
21 adresser.

22 Le jeune homme le vit dans la psyché, se retourna, et quittant subitement
23 l'air fâché, lui dit du ton le plus doux:

24 —Eh bien! Monsieur, est-elle enfin arrangée?

25 Julien resta stupéfait. Comme ce jeune homme se tournait vers lui,
26 Julien vit la croix pectorale sur sa poitrine: c'était l'évêque d'Agde. Si
27 jeune, pensa Julien; tout au plus six ou huit ans de plus que moi!...

28 Et il eut honte de ses éperons.

Stendhal, *Le Rouge et le noir*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1952, 314-315.

Le Reflet de Julien

Alain -Philippe Durand

Cet extrait de l'oeuvre de Stendhal se situe lors de la venue du roi à Verrières. Un jeune évêque, natif d'Agde et récemment nommé, doit présenter la relique de saint Clément à sa Majesté. Cependant, le saint homme demeure introuvable et impatiente le reste du clergé. L'abbé Chélan et Julien partent le chercher. Il s'agit donc ici de la rencontre entre Julien (qui a perdu l'abbé en route) et l'évêque dans l'abbaye de Bray-le-Haut. A la fin du passage qui nous intéresse, Julien se retrouve face à son ambition à l'état pur. En effet, le jeune évêque d'Agde est le reflet réel de tout ce dont Julien rêve: le pouvoir, la renommée et le rang. Ce texte représente la lente progression à la fois physique et psychique de Julien qui va aboutir à son face à face avec l'ecclésiastique. Le narrateur conduit cette évolution en mettant le lecteur au même niveau que Julien et en utilisant le lieu et les objets de façon décisive. Comme le protégé de l'abbé Chélan, nous ne saurons qu'à la fin que cet homme si jeune, ne semblant qu'un prêtre dans un premier temps, est bien l'évêque d'Agde. Tout au long de cet extrait, le lecteur suit et expérimente de nombreux conflits et références à la fois symboliques et artistiques que le narrateur utilise afin de préparer le formidable reflet d'identité final.

Il est possible de diviser le passage en trois parties distinctes. La première (1-11) marque l'arrivée de Julien dans la grande salle de l'abbaye. Dans cette partie, il est intéressant de noter l'importance du lieu et des objets qui pèsent sur Julien. Ainsi, dès le début du texte la "...magnificence mélancolique..." (1) de la pièce impose l'arrêt et le silence à notre héros. De plus, la phrase "il s'arrêta en silence" (2) est très importante bien que courte. En effet, elle permet au narrateur de déplacer le point de focalisation en passant de Julien à une description du lieu et du jeune homme qui se trouve à l'autre extrémité de la pièce.

L'observation détaillée des lignes 2 à 7 donne l'impression d'un mouvement de caméra.

De plus, la partie s'apparente à un tableau de par l'immobilisme qu'elle dégage. Cette sensation est soulignée par un jeu de lumière qui se mélange aux objets en les "décalquant." Ainsi, le jour de "...l'unique fenêtre..." (3) pénètre la salle tout en se reflétant dans le miroir en acajou. On peut alors imaginer la perspective de la lumière tombant en diagonale sur le jeune homme qu'elle met en valeur. En outre, il faut remarquer l'opposition entre la blancheur des murs et la robe violette de l'évêque qui amplifie le sentiment de grandeur présent dans cette scène. Concrètement, l'importance de la lumière, le jeu des reflets et des couleurs de ce passage rappellent étrangement un tableau du flamand Jan Van Eyck: *Le Portrait de Mariage*¹ peint en 1434. Ainsi, l'oeuvre du peintre met en scène deux jeunes mariés tout comme le reflet d'une fenêtre dans un miroir. Par ailleurs, en scrutant le miroir on remarque la présence de deux autres personnes qui se trouvent à l'opposé de la pièce. Il est alors intéressant de remarquer que l'un de ces deux reflets n'est autre que celui de l'artiste au travail. Par conséquent, il s'agit d'une symétrie parfaite de la perspective. Ce procédé est utilisé par le narrateur dans cet extrait du *Rouge et le noir*. Effectivement, on note la même relation entre la lumière de la fenêtre qui se reflète dans le miroir. Enfin, c'est dans la psyché que l'image de Julien apparaît et c'est la raison pour laquelle l'évêque se retourne dans la troisième partie (22). Par conséquent, Julien pourrait représenter l'artiste au travail de ce passage puisque la scène nous est dépeinte à travers ses yeux.

La deuxième partie qui s'étend des lignes 12 à 21 joue un rôle de transition. Ainsi, elle a pour but de rapprocher Julien (et le lecteur) du jeune homme. On assiste donc à une cassure de l'immobilisme initial avec cette lente progression du héros. Cependant, malgré ce mouvement qui réduit la distance entre les deux hommes, la symétrie de la scène est respectée. En effet, Julien avance "...lentement dans la longueur de la salle..." (12) tout en gardant "...toujours la vue fixée vers l'unique fenêtre et regardant ce jeune homme..." (12-13). Julien est donc comme hypnotisé et guidé par le reflet de la fenêtre et sa lumière dans le miroir qui rendent le lieu à la fois magnifique et solennel. D'ailleurs, c'est encore la beauté et la richesse de l'endroit qui arrêtent et rendent "...involontairement..." (17) muet le héros. La fin de la deuxième partie marque un retour à l'immobilisme initial. La perspective demeure identique (évêque-miroir-lumière-fenêtre-Julien) malgré la diminution de la distance.

Les regards de l'évêque et de Julien se croisent pour la première fois à l'intérieur du miroir au début de la troisième partie (22-28). Le silence est enfin rompu avec cette unique phrase de l'évêque: "—Eh bien! Monsieur, est-elle enfin arrangée?" (24). Le fait que le jeune évêque prenne Julien pour le laquais qui doit lui rapporter sa mitre est important. En effet, cet incident renforce la supériorité de l'évêque. On remarque ici la distinction que cause l'apparence.

La richesse de la tenue de l'ecclésiastique (surplis de dentelle et croix pectorale) contraste avec l'habit modeste et les éperons de Julien. Par conséquent, le miroir reflète deux images tout à fait différentes des deux protagonistes.

A la fin de ce passage, la psyché renvoie à Julien l'image réelle de ses rêves d'ambition les plus fous. Il reste stupéfait (25) probablement parce qu'il a l'impression de voir une reproduction de ce qu'il pourrait être dans "...six ou huit ans..." (27). Le narrateur souligne la stupéfaction, l'excitation et le sentiment d'envie qui règnent dans l'esprit du héros en mentionnant trois fois en trois phrases le nom "Julien" (25, 26, 27) et en utilisant plusieurs verbes au passé simple. Par ailleurs, Julien étant lui-même de province, il peut encore mieux s'identifier à ce jeune homme d'Agde qui a presque son âge. Enfin, l'extrait se termine avec la phrase "Et il eut honte de ses éperons" (28) qui ressemble à un petit paragraphe. Il s'agit ici d'une opposition majeure. En fait, Julien a honte, à ce moment précis, de ce que les éperons représentent. Ainsi, alors que la croix pectorale donne l'image d'un succès à la fois intellectuel, symbolique, puissant et méditatif, les éperons s'associent plutôt avec l'armée, le bruit, la violence, les chevaux (sens animal) et donnent un côté ridicule à Julien qui les porte sous la soutane.

Ce passage de l'oeuvre de Stendhal démontre la sensation de sublime que produit le reflet du jeune évêque d'Agde sur Julien et, à travers lui, le lecteur. Afin de bien illustrer l'émotion qu'éprouve le héros, le narrateur dépeint la scène dans un style à la fois progressif et riche en détails et oppositions. Claude Pichois explique dans son ouvrage *De Chateaubriand à Baudelaire* que, pour Stendhal, "le but du romancier est de refléter la réalité" (Pichois 321). On peut alors terminer en déclarant que selon Stendhal, le meilleur moyen de refléter la réalité est de suivre cette "...formule qu'il attribue à Saint-Réal: 'un roman: c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin'" (Pichois 321).

Notes

1Cf. la reproduction du tableau et l'agrandissement du miroir dans le livre de Janson, pages 430-31.

Ouvrages cités

- Janson, Horst Woldemar. *History of Art*. Ed. Anthony F. Janson. 4th ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991. 430-431.
- Pichois, Claude et Max Milner. *De Chateaubriand à Baudelaire*. Collection Littérature Française. Tome 7. Paris: Arthaud, 1985.
- Stendhal. *Le Rouge et le noir*. Ed. Henri Martineau. Paris: Gallimard (Pléiade), 1952. 314-315.

Jeu de miroir, cinématographie et théâtralité d'une scène stendhalienne

Murielle Rubègue

Dans *Le Rouge et le noir*, Stendhal évoque la façon dont Julien Sorel, fils de charpentier, fait son apprentissage de la vie, et met en évidence la perpétuelle hésitation de celui-ci à choisir entre la carrière des armes et la carrière ecclésiastique. Le passage à étudier porte tout particulièrement sur le thème du regard qui peut être analysé grâce à la présence d'un jeu de miroirs, d'un aspect cinématographique et d'un aspect théâtral.

Ce passage se situe dans le chapitre 18 du Livre I, soit dans le premier quart du roman. Ce chapitre est consacré à la visite du roi à Verrière, événement qui prend de l'ampleur dans cette petite ville de province. Après avoir defilé à cheval dans la garde d'honneur afin de distraire le roi, Julien Sorel quitte l'habit militaire pour revêtir l'habit ecclésiastique et se voit chargé d'aller quérir l'évêque d'Agde à Bray-le-Haut, celui-ci y devant montrer au roi la relique de Saint Clément. L'action se passe l'après-midi du dimanche 8 septembre 1827 dans une ancienne abbaye, plus précisément dans une "immense salle gothique extrêmement sombre et toute lambrissée de chêne noir" (133) où se trouve l'évêque d'Agde que Julien surprend en train de s'exercer à donner des bénédictions.

Dans ce passage, l'auteur met en lumière une scène de voyeurisme basée sur un jeu de miroirs. En effet, le héros entre dans une pièce sombre où il voit "un miroir mobile en acajou" (4). Le mot "miroir" est répété deux fois dans le texte (8 et 18) et deux synonymes de ce mot y apparaissent également : "la glace" (5) et "la psyché" (22). Ainsi, Julien aperçoit d'abord le miroir, puis l'évêque (de dos) qu'il ne connaît pas encore : c'est en quelque sorte une scène de première vue, mais une scène toute particulière où seul un personnage voit l'autre. En fait, Julien regarde l'évêque qui se regarde lui-même dans le miroir. On peut

cependant remarquer que Julien est le seul personnage auquel correspond le registre du regard : "la vue" (1), "il vit" (4), "la vue fixée" et "regardant" (13), "il distinguait" (16), "Julien vit" (26). Ceci prouve donc que Julien permet au lecteur de "voir" toute cette scène. Julien voit l'évêque sans en être vu : voilà tout le principe du voyeurisme qui peut aussi s'appliquer au lecteur. Le fait de voir sans être vu procure le plaisir de l'interdit, de surprendre une personne dans son intimité secrète et de violer cette intimité en toute impunité, d'où le plaisir que ressent le lecteur-voyeur grâce à Julien. En ce qui concerne l'évêque, le narrateur nous communique sa position dans l'espace - "il était arrêté à trois pas de la glace" (5) - mais à aucun moment du passage, il ne nous stipule que le prêtre regarde son reflet dans le miroir. En effet, ce personnage donne des bénédictions "du côté du miroir" (8), et lorsqu'il voit, c'est l'image de Julien et non la sienne qu'il aperçoit : "Le jeune homme le vit dans la psyché" (22). On peut conclure de cette remarque que seul ce qui est en rapport direct avec le héros importe au narrateur et donc au lecteur. Ainsi, Julien voit l'évêque qui voit sa propre image dans le miroir avant d'y voir le reflet de Julien, se retourner et voir la personne de Julien. Il s'agit donc bien d'une scène de voyeurisme, mais aussi de première vue "à retardement" dans laquelle le personnage vu aperçoit le voyeur après coup.

L'aspect cinématographique caractérisant le passage permet également de traiter la thématique du regard. En effet, dans ce passage, tout est vu par l'oeil de Julien, tel l'oeil d'une caméra. Dans la narration stendhalienne, on passe brusquement de la narration classique ou récit à la troisième personne du singulier au monologue intérieur avec discours au style direct, et vice-versa. Ainsi, dans le passage, on trouve trois monologues intérieurs (9 à 11, 19, 26 et 27), qui s'entremêlent aux récits et commentaires du narrateur. On a ici une focalisation interne fixe, ou ce que Jean Pouillon appelle la "vision avec" (74) : le récit respecte la limitation d'un point de vue subjectif et observe scrupuleusement ce que Georges Blin appelle les "restrictions de champ." (105) Dans le passage, nous découvrons donc la scène avec Julien progressivement et nous n'en percevons que ce qu'il en retient. Il n'y a pas de décor planté, mais plutôt une succession de réalités perçues par Julien qui permet au lecteur de voir la scène. Comme l'a noté Jean Prévost, "presque toujours nous sommes dans l'âme du héros", "nous voyons les choses et les événements par ses yeux." (26) Ainsi, le lecteur découvre la pièce où se trouve l'évêque en même temps que Julien : il voit d'abord les murs et leur aspect nu et mélancolique, puis "l'unique fenêtre par laquelle le jour pénétrait" (3), le miroir et enfin "un jeune homme, en robe violette et en surplis de dentelle" (4 et 5). Cette première étape est suivie d'un commentaire de Julien en son for intérieur (9 à 11) : celui-ci pourrait être dit à haute voix dans un film, sans que le héros n'ait à prononcer quoi que ce soit : c'est ce que l'on appelle "la voix off" dans le jargon cinématographique français. Puis nous avons une sorte de "travelling avant" (12 à 18) qui corre-

spond à la progression de Julien dans la pièce jusqu'au miroir : "il avança et parcourut assez lentement la longueur de la salle" (12), "A mesure qu'il approchait" (17), "La richesse [...] arrêta involontairement Julien à quelques pas du magnifique miroir." (17 et 18). Ensuite, nous pourrions à nouveau entendre Julien en "voix off" (19). Enfin, il y a mouvement du jeune homme, interpellation, gros plan sur lui et phénomène de reconnaissance de la part de Julien : "c'était l'évêque d'Agde" (26), précédant une dernière pensée en "voix off" (27).

Ce passage est aussi particulièrement théâtral. En effet, le propre du théâtre, c'est de confronter des acteurs sur une scène à un public qui regarde le spectacle se déroulant sous ses yeux. Dans ce passage, Julien est le témoin d'une scène étrange et vide de sens. Le décor perçu par le héros fait penser à une prison, un lieu sombre, mais d'une "magnificence mélancolique" (1) qui le "touch[e]" (2), "la beauté de la salle [...] l'ém[eut]" (19 et 20). On peut également noter l'importance des couleurs : le topoi de la lumière qui pénètre par l'unique fenêtre" (3 et 13) d'où le contraste lumière-obscurité, l'omniprésence du rouge et de ses dérivés (le miroir "en acajou" (4), l'acajou étant d'une couleur brun rougeâtre, la "robe violette" (4), le violet s'obtenant par le mélange du bleu et du rouge), le blanc du "surplis de dentelle" (5 et 17). Toutes ces couleurs donnent un aspect baroque au décor. De plus, le miroir revêt une importance capitale car c'est un objet "magnifique" (18), objet par excellence du narcissisme, de l'égotisme ou culte de soi, c'est pourquoi il détonne dans ce lieu religieux : "Ce meuble semblait étrange [...] et sans doute y avait été apporté de la ville." (6 et 7). C'est aussi un objet théâtral essentiel car il est au centre de la scène que répète l'évêque. En effet, l'évêque d'Agde fait une véritable mise en scène en guise de préparation avant la cérémonie : il répète son rôle avec application. D'abord, il revêt le masque de la gravité, le sérieux : "Julien trouva que le jeune homme avait l'air irrité" (7), "il distinguait mieux son air fâché" (16), "l'air fâché" (23). A cela s'ajoute le geste de l'évêque : "de la main droite il donnait gravement des bénédictions du côté du miroir" (8), "[il] continuait à donner des bénédictions exécutées lentement mais en nombre infini et sans se reposer un instant." (14 et 15). Ce geste théâtral, saisi en gros plan, apparaît à Julien comme mystérieux : "Que peut signifier ceci ?" (9 et 10). On peut remarquer que Julien voit cela en étranger, il est le héros d'un roman de formation et est novice à cet obscur langage ecclésiastique composé de signes à déchiffrer et à apprendre : c'est un code qui signifie un au-delà du signifié apparent que seuls les initiés peuvent percevoir. Ce geste transforme l'évêque en une marionnette, un être qui l'accomplit mécaniquement et sous-entend de la part de Stendhal une critique de l'institution religieuse : un évêque joue un rôle. Les lignes 22 et 23 mettent en évidence le rôle que joue l'évêque : au moment où il aperçoit le reflet de Julien dans le miroir, il "quitt[e] subitement l'air fâché, lui dit du ton le plus doux." Cette attitude forme un grand contraste avec l'attitude initiale de

l'évêque : il cesse de jouer la comédie et redevient lui-même à la grande stupéfaction du héros. (La suite du chapitre 18 révèle le pourquoi de cette scène : "Le roi de *** est accoutumé à un clergé vénérable et sans doute fort grave. Je ne voudrais pas, à cause de mon âge surtout, avoir l'air trop léger. [...] C'est clair, dit Julien, osant enfin comprendre, il s'exerce à donner la bénédiction." (135)).

Voyeurisme et jeu de miroirs, dimensions cinématographique et théâtrale, tels sont les différents aspects ayant suscité mon intérêt quant à la thématique du regard dont traite ce passage. La narration stendhalienne, selon moi, s'avère être d'une modernité originale, car le lecteur aime trouver dans un roman un point de vue humain et donc limité, ce qui lui permet de se transformer en personnage et de vivre une expérience imaginaire par procuration le temps d'une lecture, oubliant ainsi provisoirement l'expression de Paul Valéry selon lequel les personnages ne sont que des "êtres de papier" et des "vivants sans entrailles."

University of Kansas

Ouvrages cités

Blin, Georges. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris : Corti, 1954.

Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1956.

Prévost, Jean. *La Création chez Stendhal*. Paris : Gallimard, 1975.

Le Miroir, du théâtral au romanesque

Olivier Tarnaud

En une seule journée, Madame de Renal et l'Abbé Chelan vont exaucer les vœux de Julien Sorel. Après avoir traversé Verrières à cheval, il est appelé à Bray-le-Haut où doit avoir lieu une célébration religieuse en l'honneur du Roi de... Alors que ce dernier est sur le point d'arriver à l'Abbaye, l'évêque chargé de la cérémonie reste introuvable. Julien, motivé par l'arrogance des laquais du prélat, part à sa recherche et se retrouve bientôt dans une salle "extrêmement sombre" et "toute lambrissée de chêne noir" (Le Rouge et le noir: I, 18). Le passage que nous allons expliquer retrace les quelques minutes qui précèdent les premières paroles de l'évêque et la réaction immédiate de Julien.

Le narrateur stendhalien décrit tout d'abord un décor simple, tout à fait théâtral. Il y place un miroir qui a plusieurs attributions: du miroir-spectateur qui témoigne de la mise en scène stendhalienne au miroir-abstraction qui révèle un modèle, en passant par le miroir-mensonge qui aide Julien à analyser les gestes de l'évêque, c'est tout le processus de formation de Julien qui est esquissé ici. En étudiant cette trifonctionnalité, nous verrons que ces quelques lignes sont à l'image du roman: nous comprendrons que chez Stendhal, la mise en scène est au service du romanesque, le décor au service de la fiction.

Examinons tout d'abord le cadre scénique décrit par le narrateur. Dans ce passage, c'est le détail simple qui suscite le vrai et qui permet au spectateur de visualiser la scène. Les couleurs, tout d'abord, sont très peu nombreuses. Au "noir" des lambris et de l'habit de Julien, s'oppose le rouge des "briques nues" (1) et la variante "violette" de la "robe" (4) du jeune homme qu'il aperçoit. Le blanc vient compléter ce tableau par l'intermédiaire du "plâtre encore tout blanc" (2) et du "surplis de dentelle" (5) de la robe ecclésiastique. Cette scène tricolore est d'une simplicité extrême et le contraste existant entre ces trois

couleurs permet au spectateur d'imaginer la salle dans laquelle elle se déroule.

Cet effet est complété par la précision suivante. Le narrateur nous avait auparavant indiqué "[qu']a l'exception d'une seule, les fenêtres avaient été murées". Il le répète ici en insistant sur l'unicité: "l'unique fenêtre" (3 et 13), c'est-à-dire une seule source de lumière qui permet néanmoins la distinction des formes. Elle représente aussi une frontière transparente entre le dehors et le dedans: c'est comme si le monde extérieur pouvait être témoin de cette scène, c'est comme si le lecteur pouvait regarder ce qui se passe à l'intérieur et témoigner. C'est un peu comme au théâtre où le spectateur remplace le quatrième mur fictif de l'espace scénique.

Enfin, le narrateur termine la description de la salle en insistant sur la présence du "miroir" (la répétition est telle que plusieurs synonymes sont utilisés). Il en devient l'objet central du décor. On ne peut s'empêcher de voir dans cette insistance un effet au service du réalisme. "Ce meuble qui semblait étrange en un tel lieu" (6) est en fait placé là comme pour être témoin de la scène, le miroir est spectateur' tout comme la fenêtre même s'il est impliqué de façon différente puisqu'il se trouve au niveau des acteurs et non pas en surplomb comme la fenêtre.

Cette simplicité dans le détail et cette volonté de placer ça et là des témoins oculaires rend compte de l'effort du narrateur: il tient à authentifier ce qui se passe, à l'attester. Cette salle pourrait être une scène de théâtre où la fenêtre est spectatrice, ou le miroir est témoin de l'action des protagonistes. Pourtant, au réalisme de la scène s'adjoint le jeu des acteurs que le narrateur veut "décortiquer".

Ce "miroir ... en acajou" (4) qui ajoute au rouge du décor, est d'abord utilisé par "le jeune homme [qui] ... donn[e] gravement des bénédictions d[e] [son] côté ..." (8). Julien en est même surpris puisqu'il cherche à connaître la signifi[cation] de cette "cérémonie préparatoire" (9). Ces "bénédictions exécutées lentement mais en nombre infini" (14) sont révélatrices: "[l]e jeune prêtre" (10) répète une attitude, il veut [ap]prendre un rôle et le miroir apparaît alors comme un outil de transformation.

Grâce à ce miroir, le jeune homme s'approprie un masque. Le narrateur explique à plusieurs reprises que Julien pouvait distinguer son "air irrité" (7), son "air fâché" (16): en fait, il s'exerce comme pour jouer un rôle. Cette attitude relève de son devoir de paraître.

Elle s'oppose à celle de Julien. N'oublions pas qu'il s'est senti blessé par l'attitude de l'entourage de l'évêque, il craint d'ailleurs un autre revers: "[ce jeune prêtre] sera insolent comme les laquais" (11), "[Julien] était froissé d'avance par les mots durs qu'on allait lui adresser." (20-21). Pourtant, il est déterminé et, tout comme l'évêque, animé par un "devoir", celui "de parler" (19). En revanche, il est emporté par son élan et sa spontanéité. Son naturel s'oppose à l'attitude artificielle de l'homme au miroir. C'est pourtant au

moment où il se doute de l'importance de l'homme qu'il manque d'assurance: il est "arrê[té] par la richesse du surplus garni de dentelles." (16-17) L'apparence de l'autre atteint sa volonté alors qu'il s'approche de la vérité et qu'il croit reconnaître les signes distinctifs, "la richesse" (16), de l'importance sociale. L'habit et le masque de l'homme ont agi sur le naturel de Julien qui s'estompe peu à peu.

C'est alors qu'intervient le troisième attribut du miroir. La concomitance est frappante: c'est lorsque le jeune homme se "retourn[e]" (22), après avoir aperçu Julien dans "la psyché", (et non après avoir entendu le bruit des éperons!), qu'il "quitt[e] subitement [son] air fâché." (22 et 23). Le miroir apparaît donc comme un instrument du mensonge, de l'hypocrisie: le prélat, cessant de se regarder dans le miroir, abandonne son air forcé au profit d'un air naturel.

Pourtant, bien que le jeune homme se soit retourné, il n'en est pas moins resté sous la fenêtre et cette image d'un homme dans la lumière fait figure de révélation pour Julien. Cette lumière indique à Julien la voie à suivre, "la croix pectorale" (26) devenant du même coup le symbole de la réussite. ce signe de nature religieuse lui permet de se situer dans la société, il guidera son destin.

En effet, on ne peut se tromper sur le sentiment de Julien: "[il] resta stupéfait" (25). La surprise est totale et la révélation se transforme en admiration lorsqu'il se figure immédiatement la distance temporelle qui le sépare de la position sociale de l'évêque qui a "tout au plus six à huit ans de plus que [lui]" (27). Le narrateur ne nous laisse pas le temps de nous interroger sur le contenu de ses pensées. Julien a choisi la voie tracée par la lumière et le miroir, celle de l'église et de son faste puisqu'il "eût honte de ses éperons" (28), signe distinctif du cavalier et par extension de l'armée. Cette citation est d'ailleurs très puissante: elle permet au lecteur de visualiser Julien et de rentrer dans son âme. Elle est aussi tout à fait symbolique puisque sous l'habit noir apparaît sa réelle ambition qu'il n'a pas eu le temps de cacher.

Le miroir, son jeu et ses utilisations ont permis au narrateur de dessiner tout le contraste social de Julien. Par le jeu du double, par l'attitude de l'évêque, Julien a compris quel "devait" être son avenir. Ce verbe est utilisé à dessein car l'idée de forcer sa nature pour parvenir est la leçon de ce passage. On doit s'approprier un masque si l'on veut séduire son entourage: "l'art de plaire est l'art de tromper".¹ Ces quelques lignes sont décisives pour la suite du roman. Encore hésitant quant à son futur proche, alors qu'il a eu la possibilité de passer "son bel habit bleu" de cavalier et celui, "râpe", de prêtre dans la même journée, Julien a vu la magnificence qui entoure un évêque et a fait son choix. Grâce au cadre simple et rigoureux du décor au milieu duquel le narrateur fait troner un miroir-spectateur qui permet la théâtralisation, le lecteur peut visualiser la scène. Le réalisme du décor est bien chez Stendhal au service de la fiction romanesque.

Notes

¹ *Le Journal de Stendhal*. Paris: Gallimard, 1955. 778.

Volkswagen Blues: Redécouvrir l'histoire américaine

Paula Roberts

Selon Jean-François Lyotard¹ le postmoderne se définit comme "l'incrédulité à l'égard des métarécits", c'est-à-dire la mise en question des grands discours sociaux, philosophiques, historiques et autres, sur lesquels le savoir se base. Ginette Michaud a situé *Volkswagen Blues*² de Jacques Poulin sous la rubrique du postmoderne, parce que ce roman québécois, en effet, pratique une subversion subtile du "métarécit" historique.

La problématisation du discours historique est un phénomène assez récent: au lieu de l'accepter comme une "science" ou un "savoir," on commence à considérer l'Histoire³ comme un récit (car elle est narrée) dont l'homme est le personnage principal. Cette dialectique "science" contre "fiction" se voit dans la définition même du mot:⁴

1. Connaissance et récit des événements du passé (relatifs à l'évolution de l'humanité, d'un groupe, d'un homme) jugés digne de mémoire; les faits ainsi relatés.
2. Etude scientifique d'une évolution.
3. Méthode scientifique permettant d'acquérir et de transmettre la connaissance du passé.
4. La mémoire des hommes, le jugement de la postérité.
5. La période connue par les documents, opposée aux périodes antérieures de l'évolution humaine (préhistoire, proto-histoire).
6. Livre d'histoire.

La notion d'"Histoire" paraît indissociable de celle de "récit": voilà le point de départ du "roman historique postmoderne,"⁵ dont la mission est de démontrer le caractère subjectif, arbitraire et incomplet de l'Histoire. Cette mission s'accomplit à travers plusieurs techniques telles que la mise en relief de la tex-

tualité de l'Histoire; l'examination des points de vue "marginaux" et la subversion complémentaire de l'idéologie dominante; et aussi l'exposition des lacunes et des inconsistances documentaires. *Volkswagen Blues* emploie toutes ces techniques pour réexaminer l'Histoire de l'Amérique du Nord. Ce roman d'une simplicité et d'une innocence désarmantes, récit d'un trajet de Gaspé à San Francisco pour chercher un frère perdu, pose en fait des questions sérieuses à l'égard des "faits" historiques, des questions très propres au postmoderne.

C'est à travers l'intertextualité, la fragmentation structurale et l'expansion sémantique du mot "histoire" que *Volkswagen Blues* arrive à subvertir la notion de l'Histoire et la remplacer par la notion d'"histoires".

D'abord, l'intertextualité joue un rôle organisateur dans le roman; elle oriente la quête de Théo. La carte postale qui déclenche l'action est trouvée dans un livre de Walker Chapman, *The Golden Dream* qui instaure les thèmes de la quête et de l'utopie. Deux livres qui étaient parmi les effets de Théo lorsque la police l'a arrêté à Toronto, *The Oregon Trail Revisited* de Franzwa et *Or. The Road* de Jack Kerouac serviront comme des lectures intégrales pour Jack et la Grande Sauterelle. *The Oregon Trail Revisited* leur sert comme guide de Saint Louis jusqu'à San Francisco, et Jack Kerouac prend la relève après. C'est la lecture qui donne l'accès à l'Histoire et à l'histoire de Théo.

Malgré le rôle sensible des ouvrages historiques dans ce roman, les traces littéraires ont un poids considérable aussi. En fait, *Volkswagen Blues* représente une espèce d'hommage aux grands auteurs nord-américains. On discute Gabrielle Roy à Québec, on rencontre Saul Bellow à Chicago, et un vagabond qui "se prend pour Hemingway" décide les voyageurs à tourner vers San Francisco, une ville habitée par les fantômes de Jack Kerouac et de Mark Twain. Les figures littéraires se voient accordé un statut historique à cause de leur valeur symbolique: elles parlent pour leur époque.

Qui plus est, les intertextes historiques ont tendance à pencher vers le littéraire. D'abord, les éléments paratextuels tels que la photo de Jesse James (144) et celle du chariot des émigrants (199), ainsi que l'écriture de Jacques Cartier au verso de la carte postale de Théo (12), à cause de leur insertion dans une oeuvre de fiction, deviennent fictifs eux aussi. Linda Hutcheon remarque:

Postmodern paratextual insertions of these different historical traces of events, what historians call documents -be they newspaper clippings, legal statements or photographic illustrations- denaturalize the archive, foregrounding above all the textuality of its representations.⁶

Quant aux livres d'Histoire mentionnés, la plupart d'entre eux rompent avec les conventions du discours historique.⁷ Par exemple, *La Grande Aventure de Jacques Cartier*, de par son titre évoque le romanesque. *La Pénétration du Continent Américain par les Canadiens Français* est narré en "je"⁸ (45). Le livre-ami, *The Oregon Trail Revisited* est bourré d'extraits de journal des émigrants (narrés en "je") et d'instructions pratiques destinées au lecteur moderne.⁹

De plus, les voyageurs modernes ne prennent pas toujours ces instructions à la lettre, sachant bien que ce n'est qu'un document écrit. La contamination des sources historiques par le romanesque, par la narration en "je" et par une visée phatique leur enlève l'objectivité et le rôle de métarécit totalisant. En fait, une lecture de l'Histoire provoque Jack à penser à son prochain roman (84). Et malgré toutes ses lectures historiques, il formule sa propre fiction du grand rêve de l'Amérique:

Les historiens disaient que les découvreurs cherchaient des épices, de l'or, un passage vers la Chine, mais Jack n'en croyait rien. Il prétendait que, depuis le commencement du monde, les gens étaient malheureux parce qu'ils n'arrivaient pas à retrouver le paradis terrestre. Ils avaient gardé dans leur tête l'image d'un pays idéal et ils le cherchaient partout.(101)

Inversement, la littérature mime ou parodie souvent le discours historique. Lorsque la Grande Sauterelle narre l'épisode de Starved Rock, elle utilise l'aoriste (114-116). La mise en scène des personnages réels (Saul Bellow, Lawrence Ferlinghetti) dans un ouvrage de fiction est une autre façon de brouiller la frontière entre littérature et Histoire.

Il faut remarquer aussi que le roman utilise le mot "histoire" dans divers contextes pour en amplifier le sens. Quand la Grande Sauterelle dit "je racontais des histoires" (190) elle veut dire qu'elle mentait; lorsqu'elle dit "cette histoire du musée" (190), il s'agit de l'épisode au *Kansas City Museum of History and Science*, et quand Jack parle de l'expérience individuelle de Théo, il dit "cette histoire de paralysie" (285). Alors, le mot "histoire" implique la fabrication, la fragmentation et l'individualité, et tous ces termes s'opposent à l'Histoire factuelle et univoque.

En effet, *Volkswagen Blues* revêt une fragmentation sur le plan structural qui nie symboliquement le concept d'une Histoire pour poursuivre la notion des histoires, ce qui se voit dans le rythme même du voyage: on quitte régulièrement la linéarité de l'interstate pour emprunter des pistes secondaires. Le voyage est segmenté en chapitres: chacun représente un épisode plus ou moins autonome, chacun a un sens en soi. Il y a des lacunes spatio-temporelles entre eux, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'isochronie entre le récit et la vie; tout n'est pas raconté. Qui plus est, ces épisodes refusent la synthèse; la fin est ouverte et paradoxale. Donc, la complétude et la linéarité de l'Histoire sont récusées.

Jack commente:

Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre il faut le mettre en rapport avec d'autres livres [...] Ce qu'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. (169)

Et le discours historique n'échappe pas à ce commentaire; lui aussi se construit par le biais des intertextes, des documents. Il n'est jamais autonome, original. *Volkswagen Blues*, en mélangeant les intertextes historiques et littéraires va un

pas plus loin: ceux-ci informent ceux-là et vice versa; il n'existe plus de véritable distinction entre les deux. Linda Hutcheon¹⁰ commente:

The intertextual parody of historiographic metafiction enacts, in a way, the views of certain contemporary historiographers: it offers a sense of the presence of the past, a past that can be known only through its texts, its traces -be they literary or historical.

En accordant une place majeure à l'Histoire, le voyage de Jack et de la Grande Sauterelle revêt une exploration du passé français et autochtone de l'Amérique du Nord. Cette examination de l'Histoire à travers les points de vue des groupes vaincus et marginaux représente une subversion du discours

historique dominant, celui des vainqueurs. G. Vattimo¹¹ remarque:

Walter Benjamin, in his "Theses on the Philosophy of History", discusses the "history of the victors"; only from their point of view does the historical process appear to be a unitary one which can be described as rational and consequential. The vanquished cannot see it in the same light, primarily because their own affairs and struggles have been violently cancelled from the collective memory. The victors are the ones who control history, presenting in it only what fits the image of history that they have created in order to legitimate their own power.

Dès le début du roman, au musée de Gaspé, les voix minoritaires et contestataires sont installées. Jack Waterman, Québécois, admire une carte "de l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18e siècle" (20). La Grande Sauterelle, Métisse, est comme hypnotisée devant une autre carte qui montre l'Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs. La dépossession commune de ces deux groupes est mise en relief, mais leur dissemblance aussi, car ils ont tous les deux leur propre carte, leur propre vision; Jack ne connaît pas la majorité des tribus dépeintes sur la carte de l'Amérique indienne, il ne peut pas s'identifier au monde de la Grande Sauterelle, et elle ne s'intéresse guère à son monde à lui. L'enracinement historique des deux personnages les isole l'un de l'autre (ils se vouvoient tout le long du roman), tout en définissant leurs attitudes envers l'Histoire:

Ainsi, pendant le voyage, les traces des ancêtres français et autochtones orientent la quête tandis que les détails privilégiés par le discours historique dominant sont relégués à un niveau secondaire. Les visites visent la découverte de l'héritage français ou indien. Par exemple, on visite la salle des French Impressionists à l'Art Institute de Chicago, on suit la route des explorateurs français du Québec à Saint Louis, et on s'arrête au Fort Laramie, qui porte le nom d'un trappeur français, Jacques Laramée. De plus, presque tout le monde qu'on rencontre parle français. Mais les lieux "indiens" sont d'une importance capitale: le cimetière de Brantford, le rocher de la famine, le musée de Buffalo Bill: tous ces endroits, mentionnés sommairement ou même pas du tout par l'Histoire[12], représentent des noyaux significatifs pour les personnages du

roman.

Si Jack se contente de revoir son héritage assez passivement, la Grande Sauterelle, de sa part, véhicule un discours contestataire[13] qui expose l'injustice commise aux peuples autochtones; ce faisant, elle subvertit la gloire et les stéréotypes héroïques de l'Histoire. Elle est le porte-parole d'une racedéposée, et le point de vue de l'Indienne¹⁴ est évidemment fort éloigné de celui de l'Historien.

La Grande Sauterelle prend le stéréotype traditionnel de l'Indien comme sauvage et violent et l'accorde aux héros de l'Histoire. Elle raconte les massacres du Fort Laramie (201-203), de Sand Creek (204-205), de Washita (206) et de Wounded Knee (207): chaque fois, la cavalerie américaine sous le Général Custer est le barbare et les Indiens sont les vrais martyrs:

Le chef Black Kettle hisse un drapeau américain qui lui a été donné par le Président Lincoln. Il voit que les soldats poursuivent leur attaque, alors il hisse également un drapeau blanc. Mais les soldats de Chivington continuent de tirer et ils tirent sur tout le monde [...] Ils délogent les femmes, ils les tuent et les scalpent. Ils attrapent des enfants et leur fracassent le crâne sur des troncs d'arbres. Une femme est enceinte, alors ils la tuent l'éventrent et posent le fœtus par terre à côté d'elle. Lorsque le massacre prend fin, une centaine de femmes et d'enfants ont été tués, et aussi 25 hommes.

Les cadavres ont été scalpés et parfois taillés en pièces (205). De même, elle démontre comment le grand héros Buffalo Bill et ses confrères ont systématiquement déshérité les Indiens de la Prairie: "Elle se lança dans une violente sortie contre tous les Blancs que s'étaient faits chasseurs de bisons pour des raisons financières, comme Buffalo Bill ou comme les employés des compagnies de fourrures..."(173), puis elle cite une prière sioux:

Père, aide nous;
 Nous sommes près de toi dans les ténèbres;
 Entends-nous et aide-nous,
 Chasse les hommes blancs,
 Ramène le bison,
 Nous sommes pauvres et faibles
 Nous ne pouvons rien seuls;
 Aide-nous à être ce que nous étions
 D'heureux chasseurs de bisons. (174)

Souvent, Jack endosse malgré lui la voix de l'Histoire en articulant naïvement la vision traditionnelle des figures historiques, mais la Grande Sauterelle saccage ses idéaux en offrant le point de vue marginal de l'autochtone. Qui plus est, elle s'évertue à maintenir une distance critique, un esprit ouvert; elle ne veut nullement construire un métadiscours totalisant qui valorise exclusivement les Indiens. En fait, elle reconnaît à plusieurs reprises leurs erreurs et leur violence:

[j]e me suis posé toutes sortes de questions sur le vieux chef - comment il

traitait sa femme et tout ça -et ensuite je me suis demandé pourquoi il aimait la guerre, pourquoi il se battait contre les Français et contre les Mohicans de la vallée de l'Hudson, et finalement, au bout de mes questions... je me suis rendu compte que j'avais perdu confiance en lui. (87)

Ses condamnations des Blancs ne sont pas catégoriques. Au contraire, en discutant Buffalo Bill, elle admet des exploits héroïques de ce personnage, et quant à Daniel Boone, il était l'ami des Indiens et elle a "un faible pour lui"(127); elle le cite en quittant Jack à la fin du roman. De cette façon, elle ne nie jamais le centre (le discours de l'Histoire) même si elle privilégie le marginal (l'histoire des Indiens).

Le rôle de la Grande Sauterelle est d'autant plus signifiant du fait qu'elle est métisse: mi-Blanc, mi-Indienne, elle personnifie une convergence, voire une frontière paradoxale entre la marge et le centre. Son père s'associe au métadiscours mâle et Blanc de l'Histoire et de la Société. Sa mère, une Montagnaise, représente la marginalité des autochtones. Ni Blanc, ni Indienne, la Grande Sauterelle se voit comme exilée; elle n'appartient à aucun groupe historique ou culturel. D'où sa crise d'identité: ces deux voix opposées trouvent leur champ de bataille en elle, elle est le lieu parfait pour la pratique postmoderne, c'est-à-dire l'installation et la subversion des métarécits. Dans son non-appartenance qu'elle trouve tellement troublante, Jack voit "quelque chose de neuf, quelque chose qui commence [...] quelque chose que ne s'est encore jamais vu." (224). Libérée des idéologies culturelles et d'une identité ou des racines historiques, la Grande Sauterelle devrait jouir de son autonomie.

En effet, elle a un sens de l'orientation que Jack n'a pas. Lorsqu'elle fait une révérence à la ville de San Francisco, après avoir raconté l'effort raté des Indiens pour reprendre l'île d'Alcatraz en 1969 (257), elle semble enfin accepter son destin d'aller toujours vers l'avant, et elle ressent une affinité pour la population de déracinés et d'émigrés à San Francisco. En effet, cette ville représente le rassemblement des marginaux et la convergence de diverses Histoires.

Les personnages de *Volkswagen Blues*, en revisitant l'Histoire, la font revivre d'une certaine façon aussi. A travers des lectures de l'Histoire, des dédoublements et des déplacements temporels imaginaires, ils appuient la notion postmoderne du palimpseste; D. Fokkema commente: "The postmodernist is convinced that the social context consists of words, and that each new text is written over an older one."¹⁵ Ainsi, *Volkswagen Blues* peut être considéré comme une réécriture de la légende de la Piste de l'Oregon. Jack exprime lui-même la visée double du voyage "Apprendre des choses sur la conquête de l'Ouest (l'histoire du passé). Apprendre à vivre (l'individu au présent)." (160).

Tous les trois personnages principaux se dédoublent. Théo, rencontré seulement à la fin du récit, mais dont la présence traverse le roman, est "à moitié

vrai, à moitié inventé" (137): c'est-à-dire qu'il est perçu à travers les yeux de Jack, son frère cadet, qui l'associe aux héros historiques des jeux d'enfance; Théo devient alors une figure mythique. Pendant le trajet à travers les provinces du Québec et de l'Ontario, Jack rattache à Théo l'image d'Etienne Brûlé; ce lien est mis en relief à Toronto, lorsqu'on cherche des traces de Théo au poste de police:

Ils furent reçus par une femme en uniforme qui n'avait pas bien saisi le coup de fil du Pinkerton.

—Alors vous cherchez un certain Etienne Brûlé?

demanda-t-elle dans un français laborieux.

Jack expliqua patiemment qu'il cherchait plutôt son frère Théo et que le dénommé Etienne Brûlé était un coureur de bois.

—Tant mieux! dit la femme, parce qu'il ne reste pas beaucoup de coureurs de bois en Ontario...(73)

En effet, Théo lui-même avait indiqué dans sa fiche de police qu'il était "voyageur".

Lors de leur arrivée à Saint Louis, ils décident d'entamer la quête de Théo dans les musées (121). Jack compare Théo aux pionniers: "mon frère Théo, comme les pionniers, était absolument convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait" (137). Le journaliste Burke confirme cette idée en disant que l'article qu'il a lu sur le vol commis par Théo à Kansas City "lui faisait penser aux premiers colons"(128)¹⁶. La Grande Sauterelle fait des analogies aussi; étant objective, elle voit plus juste:

—Ne faites pas l'innocente, coupa-t-il. Vous avez laissé votre livre sur la table et il était ouvert exactement à l'endroit où se trouve l'histoire des deux frères, Frank et Jesse James.

—Pure coïncidence, dit-elle.

—Ce ne serait pas plutôt dans le but de me faire comprendre des choses au sujet de mon frère?

—Comme quoi, par exemple?

—Par exemple, l'idée que même si on aime beaucoup son frère, ça ne l'empêche pas d'être un bandit. (145).

Comme on le voit, l'identité de Théo se métamorphose pendant le voyage pour refléter les différentes figures historiques "rencontrées" sur la route. Ses traces se superposent sur les leurs.

Jack et la Grande Sauterelle se déplacent dans le temps à travers le dédoublement et l'imagination. Le mot "Michillimakinac", prononcé par la Grande Sauterelle, "était capable de faire apparaître devant leurs yeux un convoi de grands canots qui allaient se faufiler entre les îles et se fondre dans la nuit..."(56). A Starved Rock, "ils essayèrent de se représenter l'apparence que le rocher pouvait avoir au 17e siècle, lorsqu'il était surmonté du fort Saint

Louis" (114). Lorsque la Grande Sauterelle raconte les massacres du Fort Laramie, de Sand Creek et de Washita, elle emploie le présent verba¹⁷, pour créer l'illusion qu'on assiste à ces scènes horribles:

Soudain une bagarre éclate et un coup de feu est tiré par un Indien.

En un instant, les soldats déchargent leurs fusils sur les guerriers sioux.

Ensuite, les quatre mitrailleuses font pleuvoir des balles sur les femmes et les enfants. Il y en a tout 180 morts. C'est le 29 décembre 1890. (207)

C'est sur la Piste de l'Oregon cependant, que leur voyage devient une véritable résurrection de celui de 1840. Les deux trajets, passé et présent, se fusionnent à plusieurs reprises. En marchant dans les ornières creusées par les chariots des émigrants, "Ils avaient le sentiment d'être indiscrets. Déplacés" (184). C'est-à-dire qu'ils se sont immiscés dans la vie des émigrants. Ainsi, un déplacement spatial peut être temporel aussi: "Ils se mirent à marcher dans les ornières qui portaient du chariot et se dirigeaient vers les montagnes. Au bout de quelques minutes, ils cessèrent d'entendre les bruits de la circulation sur la 26." (200, je souligne).

Le responsable de cette fusion, c'est *The Oregon Trail Revisited*, un cadeau du journaliste à Kansas City, un livre qui se trouvait parmi les possessions de Théo documentées à Toronto. En lisant ce livre comme manuel de route, ils réécrivent l'Histoire et la revivent.

Le Volks devient alors un chariot moderne: il reçoit une mise au point avant qu'on se lance sur la piste. Au pied des Rocheuses, les voyageurs considèrent alléger le Volks en jettant des livres, comme les émigrants dans le livre ont dû se débarrasser des objets chéris pour permettre l'escalade.

Jack et la Grande Sauterelle jouent aux émigrants en empruntant des épisodes au livre, les racontant au présent, et se mettant en scène eux aussi:

Elle ferma la radio et demanda à Jack comment les choses se passaient dans son livre.

— Pas trop mal, dit-il, à part la poussière...[...]

— Vous n'avez pas vu de cours d'eau?

— Il y avait une sorte d'étang, dit Jack, mais l'eau était empoisonnée

— Qui vous a dit ça? Vous avez vu une affiche avec une tête de mort? (176)

Les deux récits s'interpénètrent ainsi à plusieurs reprises: l'ambiguïté des pronoms et des temps verbaux permet une vision stéréoscopique des deux ères.¹⁸ De la sorte, les jeux de dédoublement et la simultanéité lecture-voyage permettent une alliance du passé et du présent. Alors, à San Francisco, c'est comme si Jack et la Grande Sauterelle terminent le voyage avec les émigrants:

sur la trace des émigrants du 19^e siècle qui avaient formé des caravanes pour se mettre à la recherche du Paradis Perdu avec leurs chariots tirés par des boeufs, ils avaient parcouru les grandes plaines, franchi la ligne de partage des eaux et les montagnes Rocheuses, traversé les rivières et le désert et encore d'autres montagnes, et voilà qu'ils arrivaient à

San Francisco. (256)

La lecture est capable de ranimer l'Histoire; Jack l'avoue lui-même:

Il lisait avec une attention spéciale les journaux des émigrants. Peu à peu, il en était venu à considérer ces émigrants comme de vieux amis, et maintenant il connaissait le caractère et les habitudes de chacun d'eux; ses préférés étaient le jeune Jesse Applegate, le peintre Alfred Jacob Miller, la courageuse Narcissa Whitman...(206, je souligne)

Volkswagen Blues travaille donc la notion du palimpseste, et le mot "trace" y joue un rôle primordial. Comme le dit Paul Veyne¹⁹:

En aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement; il l'est toujours incomplètement et latéralement à travers des documents et des témoignages, disons à travers des tekmeria, des traces.

Il y a les traces de Théo qui orientent la quête, les traces des explorateurs et des émigrants, les traces du passé préservées dans les musées. La plupart des arrêts de Jack et la Grande Sauterelle ont comme noyau une visite à un musée ou à un lieu historique, car:

Avec le temps, le "Grand Rêve de l'Amérique" s'est brisé en miettes comme tous les rêves, mais il renaissait de temps à autre comme un feu qui couvait sous la cendre. Cela s'était produit au 19^e siècle, lorsque les gens étaient allés dans l'Ouest. Et parfois, en traversant l'Amérique, les voyageurs retrouvaient des parcelles du vieux rêve qui avaient été éparpillées ici et là, dans les musées, dans les grottes et les canyons, dans les parcs nationaux comme ceux de *Yellowstone* et de *Yosemite*, dans les déserts et sur les plages comme celles de la Californie et de l'Oregon.(100)

De plus, les traces historiques situent et valorisent des événements dans le temps et l'espace, elles informent l'identité des villes, des régions et des pays entiers. Ainsi, dans *Volkswagen Blues*, Chicago est "La ville d'Al Capone [...] La ville d'Elliot Ness, de la prohibition, des gangsters en limousines noires. des rafales de mitraillettes qui font voler en éclats les vitrines des bars et des salles de poker" (103-104), et le Mississippi est:

le Père des Eaux, le fleuve qui sépare l'Amérique en deux et qui reliait le Nord et le Sud, le grand fleuve de Louis Jolliet et du père Marquette, le fleuve sacré des Indiens, le fleuve des esclaves noirs et du coton, le fleuve de Mark Twain et de Faulkner, du jazz et des bayous, le fleuve mythique et légendaire, dont on disait qu'il se confondait avec l'âme de l'Amérique (117-118)

De cette façon, le passé, l'accumulation de traces, est privilégié pour conférer à un endroit une identité stratifiée.

Les traces foisonnent dans *Volkswagen Blues*: il y a "les traces des Canadiens Français" (44) discutées dans le livre de Brouillette; l'interstate 80, "dans le Nebraska, suivait de près le tracé de la vieille Piste de l'Oregon et se con-

fondait avec elle à certains endroits" (165); le Volks roule "sur la trace des émigrants du 19^e siècle" (256), et aussi sur celle, plus récente, de Jack Kerouac, qui écrit dans *On the Road*, cité par Jack Waterman: "La route a remplacé l'ancien trail des pionniers de la marche vers l'Ouest; elle est le lien mythique qui rattache l'Américain à son continent, à ses compatriotes" (258).

Mais les traces s'avèrent incomplètes, problématiques.²⁰ La carte de l'avant-texte signale bien cette fragmentation. Elle est un palimpseste: la Piste de l'Oregon est tracée sur une représentation moderne des cinquante états américains. Qui plus est, cette piste est désignée par une ligne cassée, discontinue. Or, cette incomplétude ou fragmentation est thématifiée dans le roman. A Chicago, Saul Bellow leur rappelle qu'il reste peu de trace du passage des explorateurs français dans cette région:²¹

—On est en voyage, dit Jack.

—Just passing through?

—Yes. Oui.

—Like your ancestors Louis Jolliet and Father Jacques Marquette! (109)

Pareillement, les ornières creusées par les chariots des émigrants, d'abord "étonnamment profondes" (184), ayant "parfois un mètre de profondeur" (199), deviennent "moins spectaculaires à mesure qu'ils avançaient [...] elles n'étaient presque plus visibles" (200). Et ces ornières elles-mêmes effacent les traces des émigrants morts sur la Piste:

Mais il arrivait que les tombes fussent violées par les Indiens ou par les loups. Alors les émigrants, pour éviter cette profanation, enterraient parfois les morts en plein milieu de la piste, en avant de la caravane, et tous les chariots passaient sur la tombe l'un après l'autre afin que les roues fassent disparaître les traces de l'ensevelissement. (185)

Plus tard, sur le grand rocher qu'on appelle "le registre du désert", les noms et les dates écrits par les émigrants sont "à moitié effacés par le temps" (213), et aussi par "des touristes "foolish and unscrupulous" [y compris Théo, qui] avaient inscrit leur nom avec ceux des émigrants" (212). D'ailleurs, ce rocher est presque hors d'atteinte, à cause "de la clôture Stelco, haute de trois mètres, qui bloquait l'accès" (212) Evidemment, ces traces n'engendraient pas d'Histoire exhaustive et authentique, mais une qui est trouée, à force de se baser sur les documents disponibles. Cette Histoire nécessiterait la narration pour remplir les trous et arriver à une cohésion. L'historien est inévitablement condamné à ne représenter que les "faits" (notés) au lieu des "événements" (passés sous silence et oubliés).²²

En fait, les traces deviennent de plus en plus vagues au fur et à mesure que le voyage progresse. A San Francisco, la perte des traces est mise en relief: le commerce a oblitéré les évidences du mouvement hippie des années 1960:

Ils ne s'attendaient pas à rencontrer des hippies, mais ils espéraient voir des traces du mouvement, quelques indices qui auraient rappelé que des

milliers de jeunes et de moins jeunes, venus de tous les coins du pays, avaient essayé de mettre en pratique dans ce secteur une nouvelle conception de la vie et des rapports entre les gens. Or, ils ne virent que des boutiques et des restaurants. Jack déclara que les commerçants étaient les gens les plus stables du monde. (278)

Cette trace "perdue", sera-t-elle accessible à l'historien? Le palimpseste est voué à l'incomplétude, étant dominé par le présent. Ainsi, à San Francisco, Jack et la Grande Sauterelle ne trouvent que des "fantômes"; Théo lui-même n'est que l'ombre de son existence passée: il est un "unidentified man" (257). Ce voyage à travers l'Amérique a révélé que la vérité n'existe qu'à moitié, par traces, jamais pleinement. Les figures et les événements historiques sont plus absents que présents, plus abstraits que concrets. Comme Jack le dit: "la vérité, la vérité, qu'est-ce que c'est que la vérité?" (214). Le "Grand Rêve de l'Amérique" est en effet "brisé en miettes"; on ne peut pas le reconstruire dans sa plénitude.²³

C'est à travers Théo que Jack apprend à interpréter l'Histoire; selon Jack, Théo est un héros qui incarne une collectivité de grandes figures historiques. Or la démythification de Théo véhicule une subversion de la notion de héros. Les indices cumulent tout le long du voyage à travers l'Amérique, et la découverte de Théo, paralysé et sans mémoire, signifie le désabusement ultime.²⁴

Jack compare Théo à Etienne Brûlé jusqu'à ce que la Grande Sauterelle lui apprenne que ce héros était en fait un "bum" qui "a fait une chose qui était contraire aux moeurs de la tribu dans laquelle il vivait et les Indiens l'ont... Ils ont perdu patience et ils l'ont mis à mort" (77). La dichotomie entre la vision épousée par Jack et l'opinion générale provient de deux interprétations divergentes de l'Histoire. Néanmoins, il entame le voyage avec un espoir naïf et têtue. A Toronto, devant la *Royal Bank Plaza*:

ils s'approchèrent de l'immeuble pour en faire le tour et pour l'examiner sous tous les angles. La lumière paraissait venir de l'intérieur, elle était vive et chaleureuse comme du miel et ils ne pouvaient pas s'empêcher de penser à l'Or des Incas et à la légende de L'Eldorado. C'était comme si tous les rêves étaient encore possibles. Et pour Jack, dans le plus grand secret de son cœur, c'était comme si tous les héros du passé étaient encore des héros. (79)

Mais pendant le voyage, Jack découvre simultanément et progressivement les fautes des héros historiques et les crimes de son frère. A Saint Louis, Jack lit *Explorers of the Mississippi*, et "La violence éclatait à chaque page et il finit par abandonner sa lecture" (123). Quelques jours plus tard, il commente: "On commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout. On dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence" (129). C'est à Saint Louis également qu'il apprend que Théo était impliqué dans un vol avec effraction au *Kansas City Museum of History and Science*. Alors, la violence dans l'Histoire

trouve un parallèle dans l'histoire de Théo.

Mais les héros sont difficiles à subvertir. Malgré le fait que les traces laissées par Théo sont toutes négatives (l'arrêt pour arme à feu sans permis à Toronto, le vol à Kansas City, le vandalisme au registre du désert, où il écrit son nom en peinture rouge parmi ceux des émigrants), Jack ne renonce pas facilement à ses illusions sur son frère:

et peu à peu la silhouette de son frère grandissait et prenait place dans une galerie imaginaire où se trouvait une étrange collection de personnages, parmi lesquels on pouvait reconnaître Maurice Richard, Ernest Hemingway, Jim Clark, Louis Riel, Burt Lancaster, Kit Carson, La Verendrye, Vincent Van Gogh, Davy Crockett...(217)

C'est-à-dire que Théo représente un amalgame de stéréotypes, de "notables"²⁵ dont l'identité est fortement déterminée. Ce n'est qu'à San Francisco, où les indices de désillusionnement prolifèrent et où Jack doit confronter Théo en personne, que la notion de héros est balayée. Dans une photo, Théo est désigné comme un "unidentified man", et Jack ne peut pas s'empêcher d'y voir une ressemblance à Judas; ainsi Théo est-il relié à la nullité et à l'antihéros. Il est trouvé enfin au coin des rues Powell et Market, parmi des gens bizarres, des excentriques:

des gens qui semblaient perdus. Ils n'étaient pas trop mal vêtus et ils n'étaient pas vraiment pauvres, mais une lueur étrange brillait dans leurs yeux; ils parlaient tout seuls et ils avaient l'air de ne pas savoir où exactement ils étaient, qui ils étaient, et ce qu'ils faisaient là. (268-269)

En fait, le Théo actuel est l'antithèse de tous les idéaux de Jack: sans mémoire, attaqué par un "creeping paralysis", incohérent et vieilli, ce frère représente la faillite du concept du héros. Comme Jack le dit à la vieille musicienne de Powell et Market qui parle du passé avec nostalgie: "Don't talk to me about heroes [...] I've travelled a long way and all my heroes..."(279). Jack se rend compte à la fin que, comme l'Histoire le fait avec ses héros à elle, il s'est fait une image de son frère au lieu de voir la réalité objective (289). Et c'est le voyage qui l'a désabusé: il a suivi les traces des "gens ordinaires", des émigrants, la plupart d'entre eux n'étant pas des aventuriers/bums comme Théo:

Finalement, Jack rassembla son courage et posa la question qu'il avait sur le coeur. Il lui demanda quelle sorte de gens avaient pris la décision, au début des années 1840, de tout abandonner et de traverser presque tout un continent pour la seule raison qu'ils avaient entendu dire que les terres étaient bonnes et que la vie était meilleure au bord du Pacifique. Quelle sorte de gens avaient eu le courage de faire ça?

—They were ordinary people, répondit le capitaine [...] du monde ordinaire.

—Pas des aventuriers? demanda Jack

—Non.

—Et pas des bums?

—Mais non, dit le capitaine. (133-134)

Cet entretien avec le capitaine du Natchez démontre que les vrais héros de l'Histoire sont les gens ordinaires, qui sont paradoxalement négligés par un discours historique qui cherche les faits saillants, l'extraordinaire, pour construire son récit.

A la fin du roman, il y a un refus ostensible de la clôture qui caractérise l'Histoire. La ville de San Francisco, et spécifiquement le coin de Powell et Market, est le règne de l'incohérence et de l'excentrique; les gens bizarres "au regard perdu qui se parlaient à eux-mêmes et déambulaient comme des fantômes" (277) sont sans passé ni avenir. Comme l'observe la vieille musicienne, ces sont des gens qui:

un jour, avaient possédé une maison, des parents et des amis quelque part sur le vaste territoire de l'Amérique et qui, après avoir tout perdu, avaient été emportés par le courant et étaient venus échouer sur les bords du Pacifique. (279)

San Francisco incarne donc le non-sens, la pluralité des races et des cultures, la perte des principes de cohésion, bref l'anarchie; la Grande Sauterelle y lit un journal anarchiste (265) et l'on sait que ses lectures reflètent son milieu.

La quête des origines n'aboutit donc à aucun métarécit confortant. Le passé de Théo est perdu, ainsi que le Théo du passé:

il ne savait plus très bien qui il était, mais avec les soins compétents et attentifs qu'on lui prodiguait, il n'était pas malheureux; en fait, il était aussi heureux qu'une personne pouvait être dans les circonstances.

En essayant de faire ressurgir le passé, on risquait d'aggraver son état. (288)
Il symbolise donc la perte de l'Histoire, l'impossibilité d'accéder au passé. C'est la grande déception de la quête.

Mais l'échec et l'incohérence ultimes vont de pair avec une leçon plus optimiste, car s'affranchir du discours historique et de la notion du devenir c'est accéder à une nouvelle liberté; Jack n'a qu'à regarder la Grande Sauterelle pour trouver un modèle: née dans une roulotte, sans foyer, la plus heureuse quand elle est sur la route elle n'a aucun discours historique auquel elle puisse véritablement s'identifier. Elle jouit donc d'une mobilité extraordinaire. Voyageuse éternelle, c'est elle qui gardera le Volks à la fin, pour continuer son chemin. La quête n'a nullement fini.

Elle suggère à Jack de poursuivre sa propre quête dans un autre roman car il l'a dit très tôt lui-même: l'écriture "était pour lui non pas un moyen d'expression ou de communication, mais plutôt une forme d'exploration." (90). Pour l'écrivain idéal, "les personnages savent très bien où ils vont et l'entraînent avec eux dans un Nouveau Monde..." (50). Saul Bellow le confirme dans cet extrait des *Aventures d'Augie March*: "Je suis une sorte de Colomb pour tous ceux qui sont à portée de main et je crois fermement qu'on peut les rejoindre dans cette terra incognita immédiate qui s'étend devant chaque regard" (111).

Le commencement d'un nouveau roman, basé peut-être sur ce voyage à travers l'Amérique, réalisera le conseil de la Grande Sauterelle quand elle cite Daniel Boone: "Je ne me souviens pas où j'ai lu ça, mais il disait: "Je me sens parfois comme une feuille sur un torrent. Elle peut tourner, tourbillonner et se retourner, mais elle va toujours vers l'avant' " (289). L'homme s'achemine ainsi vers l'avenir, laissant toujours son devenir derrière lui, incapable de retourner dans l'Histoire.

Donc, la déception et l'incohérence qui dominent au bout du voyage ne sont pas complètement négatives, car elles représentent une ouverture, une suspension des métarécits contraignants. San Francisco, c'est le domaine de la multiplicité, de l'identité perdue, mais c'est aussi une nouvelle alliance démocrate qui accueille l'hétérogénéité: la Grande Sauterelle "pensait que cette ville, où les races semblaient vivre en harmonie, était un bon endroit pour essayer de faire l'unité et de se réconcilier avec elle-même." (288). Le marginal remplace le centre, sans pourtant s'imposer comme un nouveau centre. Le Grand Rêve de l'Amérique et l'Histoire sont dépassés; ils cèdent la place à "quelque chose de neuf," une pluralité, un espoir pour un monde sans frontières:

il souriait malgré tout à la pensée qu'il y avait, quelque part dans l'immensité de l'Amérique, un lieu secret où les dieux des Indiens et les autres dieux étaient rassemblés et tenaient conseil dans le but de veiller sur lui et d'éclairer sa route. (290)

University of Toronto

Notes

- ¹ Jean-François Lyotard *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir* Paris: Minuit, 1979, p.7.
- ² Jacques Poulin (1984) *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec-Amérique (Toutes les références renvoient à cette édition)
- ³ J'utiliserai le "H" majuscule dans Histoire pour distinguer le discours historique du discours romanesque.
- ⁴ dans le *Petit Robert*
- ⁵ Paterson (1990, 53) "Ce sont des romans qui, tout en possédant des traits formels postmodernes, ont une dimension historique qui est problématisé à l'intérieur de l'oeuvre"
- ⁶ Linda Hutcheon *A Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, p.92.
- ⁷ selon les critères de Benveniste dans *Problèmes de Linguistique Générale* (par exemple l'emploi de l'aoriste et du pronom "il" impersonnel)
- ⁸ Benveniste (1966,239) "Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". L'historien ne dira jamais je ni tu ni ici, ni maintenant (...). On ne constatera dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de "3e personne"."
- ⁹ Il s'agit donc de la fonction "phatique" de R. Jakobson, où le texte s'adresse explicitement à son lecteur
- ¹⁰ Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge, p.125.
- ¹¹ Gianni Vattimo *The End of Modernity*, trad. Jon R. Snyder, Baltimore: Johns Hopkins, 1988, p9.
- ¹² La Grande Sauterelle, lorsqu'elle parle du massacre des Illinois au rocher de la famine, n'admet-elle pas que "C'était une légende plutôt qu'une histoire vraie."(114)?
- ¹³ Ce commentaire de Hutcheon (1988,67), s'applique bien à la Grande Sauterelle:
"To be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside, is to have a different perspective, one that Virginia Woolf once called "alien and critical", one that is "always altering its focus", since it has no centering force."
- ¹⁴ Notons que la Grande Sauterelle véhicule aussi le discours contestataire de la femme, ce qui mérite une étude en soi.
- ¹⁵ Douwe Fokkema *Literary History, Modernism, Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins, 46.
- ¹⁶ On voit la dichotomie entre le héroïsme envisagé par Jack et le barbarisme qui avait impressionné le journaliste. Théo "était convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait", mais les criminels ont cette même attitude.
- ¹⁷ Benveniste identifie l'emploi du "présent historique" comme appartenant au

discours historique, bien qu'il ne l'estime guère. Les "histoires" de la Grande Sauterelle donc, à l'aoriste ou au présent, conformément bien aux règles du discours de l'Histoire.

¹⁸ L'emploi du pronom neutre "on", par exemple p167-168, ainsi que l'utilisation du temps (verbal) présent permet aux voyageurs modernes de mieux s'insérer dans la vie des émigrants.

¹⁹ Paul Veyne *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Seuil, 1971, p.14.

²⁰ Paul Veyne remarque: "Il y a, en effet, énormément de lacunes dans le tissu historique, pour la raison qu'il y en a énormément dans cette espèce très particulière d'événements qu'on appelle les documents, et que l'histoire est connaissance par traces." (1971,103)

²¹ Parce que les Français sont des "vaincus" dans l'histoire nord-américaine, leurs traces sont oblitérées et oubliées par leurs vainqueurs, qui écrivent l'Histoire selon leur propre point de vue.

²² Hutcheon (1988,122): "Representations of the past are selected to signify whatever the historian intends. It is this very difference between events (which have no meaning in themselves) and facts (which are given meaning) that post-modernism obsessively foregrounds."

²³ Hutcheon (1988,66): "To challenge the impulse to totalize is to contest the entire notion of continuity in history and its writing."

²⁴ Théo peut retenir son identité de héros pourvu qu'il soit "absent", c'est-à-dire dans son dédoublement de figure historique. De Certeau (1975,60) commente que le travail du discours historique: "consiste à créer des absents, à faire des signes dispersés à la surface d'une actualité les traces de réalités "historiques", manquantes donc parce qu'autres". Mais lorsque Théo sera rencontré en réalité, il perdra son statut de "héros"(historique) ainsi que toute son armature de gloire.

²⁵ Barthes, *The Rustle of Language* (138): "Once language intervenes (and when does it not intervene?), a fact can be defined only tautologically: the noted issues from the notable, but the notable is -since Herodotus, where the word loses its mythic acceptance- only what is worthy of memory, i.e. worthy to be noted."

Ouvrages cités

- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*, trad. R. Howard, New York: Hill & Wang, 1986.
- Benveniste, Emile *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris: Gallimard, 1966.
- Bonsignore, Giacomo "Jacques Poulin: une conception de l'écriture", *Etudes Françaises*, 21, 3, 1985-86: 19-26.
- Careless, J.M.S. *Canada: A Story of Challenge*, Toronto: MacMillan 1988.
- Certeau, Michel de *L'écriture de l'Histoire*, Paris: Gallimard 1975.
- Fokkema, Douwe "Postmodernist Impossibilities: literary conventions in Borges, Bartheleme, Robbe-Grillet, Hermans and others", *Literary History, Modernism, Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins, 1984.
- Hutcheon, Linda *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1988.
- . *A Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1989.
- l'Hérault, Pierre "Volkswagen Blues: traverser les identités", *Voix et Images*, 43, automne 1989: 28-42.
- Liotard, Jean-François *La Condition Postmoderne: Rapport Sur le Savoir*, Paris: Minuit, 1979.
- Marcotte, Gilles "Histoires de Zouaves", *Etudes Françaises*, 21, 3, 1985-86: 7-17.
- Michaud, Ginette "Récits Postmodernes?", *Etudes Françaises*, 21, 3, 1985-86: 67-88.
- Paterson, Janet M. *Moments Postmodernes dans le Roman Québécois*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*. Montréal: Québec-Amérique, 1984.
- Vattimo, Gianni *The End of Modernity*, trad Jon R. Snyder, Baltimore: Johns Hopkins, 1988.
- Veyne, Paul *Comment on Ecrit l'Histoire*, Paris: Seuil, 1971.

Le "sonnet en 'yx'" : Un ptyx jamais n'abolira l'acte poétique

Marie Liénard

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Dans *La grammaire de Mallarmé*, Jacques Scherer montre que l'hermétisme mallarméen est le fruit non du hasard mais d'une exploration consciente et réfléchie. Le "sonnet en yx" est un des exemples les plus frappants de cette poésie sibylline en quête de l'Idée, du Sens hors du sens. "J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons" écrit Mallarmé à Cazalis en lui envoyant la première version de son poème en 1868.

Ce texte illustre la réussite de la recherche mallarméenne d'une poésie "pure." Pas de ligne directrice, pas de recours facile au monde familier: Mallarmé exige de son lecteur la même rigueur et le même dépassement qu'il s'est imposés. Il ne lui offre que des jeux de reflets, des séquences syllabiques inversées, des mots "vaporisés" hors de leur contexte traditionnel, "essences sonores" qui se répondent pour produire une musique incantatoire. Le sonnet a, en effet, une fonction emblématique; il ne renvoie à rien d'extérieur à lui-même: il est "allégorique de lui-même," ainsi que l'indique son sous-titre. Les mots, semblables à des "pierres précieuses," scintillent car ils ne sont pas polis par l'usage. De leurs reflets naît le sens: dans le poème, "le sens, s'il en a un...est évoqué par un mirage interne des mots mêmes" commente Mallarmé à Cazalis. (*Propos sur la poésie* 98). Le sens est donc "inverse": in-verse, dans le vers même. Il est impossible d'isoler un sens car le sonnet est "nul," c'est-à-dire dénué de sens: il est lui-même le sens. Le sonnet constitue une entité, une allégorie de l'acte poétique — l'objet du poème sera le sonnet lui-même. Je propose donc une lecture de ce poème comme texte méta-poétique.

En adoptant la forme classique du sonnet, Mallarmé semble vouloir rassurer son lecteur. Mais le lecteur est très vite dérouter. En effet, le schéma des rimes n'est pas traditionnel; le sonnet n'émet que deux notes: "or" et "yx." Le "x" métaphorise l'interrogation muette du lecteur qui s'enhardit cependant et commence sa lecture: "Ses purs ongles très hauts dédiant leur onyx" (vers 1). "Ses?" Ceux de qui? Dès le premier vers on a le sentiment que l'on entre dans un domaine codé, hiératique. Cette impression est confirmée par l'emploi des mots "dédiant," "pur" et "très haut." Si l'on se rappelle que Mallarmé a souvent identifié les mots à des pierres précieuses, on peut lire dans ce vers une personification de la poésie qui se consacre en opérant un rite d'offrande à l'Art. Le premier vers place la Poésie dans la sphère de l'Idée, sous le sceau du sacré. N'était-elle pas pour Mallarmé une "tâche spirituelle" (*Propos sur la poésie* 134)?

Une simple virgule sépare cette évocation idéaliste et triomphante des réalités de la création poétique: "l'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore" (vers 2). Ce vers presque surréaliste - Eluardien - décrit l'angoisse de la création, ses affres et ses échecs. J.P. Richard décrit minuit comme "l'heure ambiguë exquise et tragique à la fois" (155). Cette dualité se retrouve dans la juxtaposition de "lampadophore" (porteur de lumière) et "angoisse." La tension entre lumière et obscurité (ou "between black and white" [Burt 61]) exprime aussi l'ambiguïté de la nuit, cette nuit qui était pour Mallarmé le moment de la création - "n'ayant que les nuits à moi, je les passe à en rêver d'avance tous les mots" écrit-il à Cazalis en Décembre 1865 (*Propos sur la poésie* 63) - heure de la souffrance et de la jouissance. La poésie apparaît donc ici dans ses difficultés et ses "râtés." Elle est redondante: "soutient" et le préfixe "phore" expriment la même idée, ce qui traduit la recherche du poète pour le mot exact. Elle est aussi

grotesque: le terme "lampadophore" est presque ridicule dans sa prétention, avorton d'une inspiration en quête d'elle-même. Le langage poétique se donne à voir dans sa forme même, il opère des retours sur lui-même (par exemple le sens grec de "onyx" rappelle "ongles"). En même temps, dans la poésie mallarméenne, le verbe a besoin d'être littéralement soutenu par le substantif, d'où cette redondance. Scherer explique ainsi dans sa *Grammaire de Mallarmé* que le "mallarméen" vise à donner la priorité au nom sur le verbe, et repose sur une "hypostase du nom": le substantif constitue la "substance" du message poétique.

Or, ici, la substance poétique semble perdue dans une redondance sémantique, graphique et phonétique. E. Burt commente ainsi ces répétitions structurales: "Even within the graphemic and phonetic structure of the first line there is repetition - "pURs ONgles" / "leUR ONyx"; and the second line shows a similar pattern - "L'ANgoisse /"LAMPadophore" . . . this first line is only a transformed repetition of its predecessor" (62-63). Le mouvement vertical esquissé au premier vers est répété également. Au niveau du sens, il n'y a aucune progression: le poème apparaît toujours aussi mystérieux. E. Burt, peut-être irritée par ces vers sibyllins, propose de voir dans cette Angoisse une figure d'Atlas: "This statue of Angoisse holding her hands up to the heavens is reminiscent of Atlas who bears the universe on his broad shoulders" (64). Mais ce contexte mythologique limite la portée de l'Angoisse. Pour moi, cette Angoisse est celle de l'inspiration poétique, de la tâche créatrice qui incombe à l'artiste, porteuse — "phore" — de tant d'exaltations et de déconvenues, de cauchemars et de rêves.

Cette angoisse, en effet, soutient "maint rêve vespéral brûlé par le Phénix que ne recueille pas de cinéraire amphore" (vers 3). "L'effort vertical d'une espérance," comme le dit Richard (163), s'effondre et s'anéantit dans la destruction: "Brûlé," "cinéraire." La chute aboutit à la mort. La présence du Phénix, pourtant, donne un espoir de renaissance. Anéantissement et renouveau coexistent, comme le sens côtoie le non-sens. Mort et vie cohabitent dans le même vers, traduisant l'effort de totalisation de la poésie qui tente d'exprimer en même temps une chose et son contraire. Ici, l'obscurité ("vespéral") côtoie la lumière ("brûlé," donc image du feu), la vie ("Phénix") côtoie la mort, le sacré ("vespéral" désigne aussi un livre sacré contenant l'office des vêpres) côtoie le diabolique (feu de l'enfer). Le poète, à l'image du Phénix qui brûle pour renaître, se consume dans son art. Ce Poète-Phénix est l'acteur - le Hamlet - qui sans cesse rejoue sa mort pour remplir sa fonction d'artiste: "l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète" explique Mallarmé (*Œuvres complètes* 366). Pour E. Burt, "the Phoenix performs an exploit for an audience, repeats its own drama in such a way that its transformation yields only renewed self-identity" (66). Le poète, comme Hamlet, se met en scène et consume l'encens sacré de ses rêves. L'"amphore cinéraire" est une image du poème lui-

même: "amphore," le poème recueille les idées; "cinéraire," c'est-à-dire mortuaire, car le poème (en tant qu'exercice littéraire) cause la mort de l'Idée en lui imposant une forme matérielle. Cette stérilité, ou ce processus de dessèchement, se retrouve dans la négation: "ne recueille pas." Aucun sens n'est collecté. C'est un constat de l'échec de la création: le poète n'a pas su peindre le "rêve vespéral" (l'heure du coucher du soleil). Il ne reste rien de la tentative artistique du poète.

La Négativité est réaffirmée dans le deuxième quatrain en une "liturgie du Néant," selon l'expression de Y.A. Favre dans son introduction aux *Œuvres de Mallarmé*. De la multiplicité et de l'élan des premiers vers émerge l'absence d'un seul objet dans un décor vide: le vide du salon répond au vide de l'amphore. Tout le quatrain baigne dans "more than a small dose of nothingness" (Burt 69). L'apparente définition de "Ptyx" au vers six - "aboli bibelot d'inanité sonore" - ressemble à quelque rébus indéchiffrable et aboutit à l'absence de sens: absence omniprésente sentie dans "vide," "nul," "aboli." "inanité"; vide visualisé dans les "o" qui, pour Cohn, forment des "round bubbles or hollow spheres echoing the empty geegaw" (142). Ce ptyx, mot insolite, objet inexistant (cette coquille vide en grec) métaphorise le poème lui-même. Cohn rappelle que Mallarmé désigne ses propres oeuvres sous le terme de bibelots: "Un sonnet et une page de prose . . . ces deux bibelots" (142). Le ptyx est sonore — comme le poème — mais sa musique n'est qu'un bruit qui "fills a rhyme scheme" (Burt 72): il illustre la vanité du projet poétique limité par les exigences de sa propre forme.

Ce mot de ptyx est donc la parfaite image du sonnet: un contenant, un récipient à forme parfaite - mais vide. De même, le sonnet a une belle forme mais ne contient aucun sens: c'est un bibelot artistique, un pur objet qui détourne de "toute perspective transcendante" (Richard 299). Le ptyx détourne de la métaphysique comme la syntaxe ambiguë détourne du sens. Dans son absence de sens, le mot ptyx réalise l'idéal poétique de Mallarmé: beauté des sons, multiplicité des sens parce que absence de sens préétabli; ce mot est "neuf" car il n'a pas encore subi l'usure du langage et brille de toutes ses possibilités de sens. Le déplacement du mot ptyx de son univers sémantique normal (le grec) dans un autre univers reflète la tâche du poète qui veut décontextualiser les mots et éviter tout retour au monde familier: Mallarmé ne veut pas des mots polis, usés, mais des mots "intacts," "nus." Contrairement à Burt qui pense que le ptyx "needs to be contained by the context of antiquity . . . and establish relationships of identity among the dispersed images of the poem (77), je pense que le mot "ptyx" déjoue l'ébauche hâtive d'un sens trop facile; Mallarmé donne au lecteur un décor familier mais le défamiliarise aussitôt en lui présentant cette bizarrerie verbale.

Le poète, en effet, n'aide pas le lecteur; bien au contraire, il se retire dans une parenthèse énigmatique: "le Maître est allé puiser des pleurs au Styx avec ce

seul objet dont le Néant s'honore" (vers 7-8), variation musicale sur les sonorités des vers précédents (ptyx, styx, s'honore, sonore) mais quel lien avec le reste? Le poète semble dire que son "objet" (le poème), sorti du Néant (le vide précédant la création), émerge du Styx, du fleuve de la mort et de l'oubli. En même temps, on retrouve cette idée du poète comme maître de l'univers - le Maître du "Coup de Dés." Le Maître est allé puiser des larmes du vide, il est celui qui agit, qui fait (poëse:faire) le Poète par excellence. Il opère la synthèse entre beauté et Néant avec son ptyx qui est l'image même d'une beauté sortie du néant, "evoked out of nothing" (Burt 70). L'œuvre du poète (le ptyx), comme un coquillage que l'on porte à l'oreille et qui permet d'entendre le bruit de la mer, produit des sons à partir du Vide. Le Néant s'honore devient le Néant sonore grâce à l'art du poète capable de faire jaillir la beauté à partir de Rien. Le quatrain émet une musique, une fugue en i, b, et n: vide, ptyx, styx, aboli, bibelot, s'honore et sonore . . . "de la musique avant toute chose" s'écriait Verlaine!

Le poète ne produit pas seulement de la musique. Du Néant il fait naître aussi des images. Comme la "croisée" (la fenêtre) qui, grâce à sa surface translucide (apparemment inexistante), à la fois reflète et réfléchit, le poème laisse les mots se réfléchir et crée des "mirages." L'un de ces mirages est décrit au vers 11: dans le vide de la vitre des "licornes" et des "nixes" se devinent puis disparaissent. Reflets fugaces, elles opèrent elles-mêmes des reflets avec d'autres textes: la licorne et les nixes rappellent les contes fantastiques ou les poèmes de Heine, de même que le styx a une résonance mythologique, et le ptyx, hugolienne. Les ombres de tous ces textes passés flottent, participent au mirage. L'idée de violence contenue dans le verbe "ruant" évoque la fébrilité des fantasmes du poète qui affluent à son esprit. Ces fantasmes sont identiques, obsessionnels, apparaissent sous des formes différentes. Ainsi, les mots et les concepts se répondent d'un tercet à l'autre: "vacante" et "nue," "défunte" et "agonise," "décor" et "cadre," "or" et "scintillation." E. Burt montre les relations phonétiques et graphiques des tercets avec les quatrains: "'PHENIX' is repeated in 'FEU contre une NIXe' and in 'FIXe,' 'ABOLI' might be linked to 'OuBLI'" (78). Les mots se réfléchissent, comme la glace réfléchit le monde - ces "mots-miroirs" forment une "galerie des glaces" verbale. La licorne ruant du feu ressemble aux mots qui jettent mille feux. La nixe, "défunte nue en le miroir," représente la dualité de l'érotique mallarméenne: la sensualité ("nue") est inséparable de la distance ("vitre," "miroir"). Le "cadre," qui peut être identifié à la forme poétique, ne prend vie que grâce aux "scintillations du septuor." De même le poème devient poésie grâce aux scintillements des mots "qui s'allument de reflets réciproques" (*Œuvres complètes* 366). Le "Coup de Dés" sèmera les scintillations et tentera d'abolir cette fixité décrite au vers 13.

Le sonnet se termine sur le mot "septuor," mot très suggestif: le septuor est la constellation des sept étoiles de la Grande Ourse; c'est aussi un terme qui ren-

voie au monde de la musique (musique de l'orchestre et musique des sphères). Dans le mot septuor est compris le chiffre sept, chiffre sacré par excellence: le poème a d'ailleurs sept couples de rimes. Le septuor apparaît dans le vide absolu (dans le vide du miroir). Il est donc l'emblème du poème lui-même: le reflet des étoiles dans le miroir est l'allégorie du jeu des reflets des mots les uns sur les autres; le septuor est une mise en abyme du sonnet qui se réfracte lui-même. Le mystère de ce sonnet est le mystère de la poésie: une beauté jaillie de la pure magie des mots.

Ce qui pour Sartre représente "un suicide poétique" (159) est pour Mallarmé un triomphe artistique. Il a réussi à rendre la poésie presque aussi libre que la musique: le poème dispose des mots sans se soucier du sens. Aucune ponctuation rigoureuse ne limite le flux d'images ou ne circonscrit le sens. Les figures vont et viennent comme dans un kaléidoscope. Les ambiguïtés syntaxiques et sémantiques créent des ambivalences qui "reveal themselves as a constant suspension of a definite answer, as a multitude of meanings and as none" (Burt 81). Suspension — undecidabilité, comme le remarque Jacques Derrida dans son essai "Mallarmé" dont la traduction anglaise vient de paraître dans *Acts of Literature*: "What suspends the decision is not the richness of meaning, the inexhaustible resources of a Word, it is a certain play of the syntax" (114). La seule réaction, au-delà des interprétations possibles, n'est-elle pas le silence? Ce poème "sans les hommes," selon l'expression de Sartre, en éliminant la subjectivité (par la disparition des verbes par exemple) signale en effet l'abolition du poète et du lecteur: le "moi" poétique est absent (le poète est mort pour "céder l'initiative aux mots" selon l'expression de Mallarmé) (*Œuvres complètes* 366) et le lecteur se trouve en face d'un "assortiment de pierreries" (Sartre 158), un objet sonore mais inerte dont la beauté froide et marmoréenne ressemble à celle d'Hérodiade. La pureté absolue refuse tout ce qui n'est pas elle; le sonnet refuse tout contexte, tout recours au monde familier du lecteur. Le lecteur voit le poème comme un bibelot dans une vitrine: il se heurte contre la vitre ou le miroir sans tain d'un texte qui se laisse regarder mais non pénétrer.

Pourtant, en refusant de faire intervenir ce qui est de l'ordre du vécu ou de la confession, Mallarmé ouvre une nouvelle voie (et voix) à la poésie. Valéry considère l'œuvre mallarméenne comme la "tentative la plus audacieuse pour surmonter l'intuition naive en littérature" (10): "dans cette oeuvre, rien de ce trop humain qui avilit tant de poèmes" (47). Il ne s'agit pas d'éliminer l'humain mais d'établir une nouvelle forme de communication poétique. C'est toi, lecteur, qui donnera "l'initiative aux mots," (*Œuvres complètes* 366) qui les fera exister et les sauvera de leur inertie plastique. Tout poème émet un esthète . . .

Ouvrages Cités

- Burt, Ellen. "Mallarmé's 'Sonnet en yx': The Ambiguities of Speculation." *Yale French Studies* 50, (1977); 55-82.
- Cohn, Robert G. *Towards the Poems of Mallarmé*. Berkeley: University of California Press, 1965.
- Derrida, Jacques. "Mallarmé" in *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. 110-126.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Paris: Pléiade, 1945.
- . *Propos sur la poésie*. Ed H. Mondor. Monaco: Editions du Rocher, 1953.
- Richard, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- Sartre, Jean-Paul. *Mallarmé: la lucidité et la face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986.
- Scherer, Jacques. *La grammaire de Mallarmé*. Paris: Ag. Nizet, 1977.
- Valéry, Paul. *Ecrits divers sur Mallarmé*. Paris: NRF, 1950.

Book Review

Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu: A search for certainty* by Jack Louis Jordan. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1993.

Richard L. Meadows

In his new book on Proust, Jack Louis Jordan seeks to demonstrate that—more than a great author—Proust was also a profound scientific theorist. Defending Proust from accusations of pseudo-scientific dabbings, Jordan claims that Proust was not only acutely aware of contemporary advances in the various scientific fields, but also managed to synthesize these into a wholistic, relativistic theory.

Jordan begins by supporting those—like Camille Vettard—who first maintained that Proust's novel accomplished in the realm of psychology what Einstein's theory of relativity accomplished in the realm of physics (10-1). This analogy holds that both Proust and Einstein discovered limits beyond which the classical sciences were unable to account for certain phenomena. Just as Einstein discovered that the strange behavior of matter approaching light-speed could not be explained within the models of Newtonian physics and Euclidean geometry, Proust found that "involuntary memory" could not be accounted for within Cartesian rationality. Jordan maintains that this discovery of contemporary science's limits inspired each to create a new, relativistic theory in order to recapture a lost sense of certainty.

Yet—for Jordan—while the formula of Vettard marked an important advance in the study of Proust's scientific theory, it was also unnecessarily restrictive. Jordan is quick to point out that Proust's scientific theorizing was hardly limited to psychology—the accepted common-ground between literature and science.

Indeed—as Jordan demonstrates—more recent studies have given ample evidence of Proust's interest in scientific fields as varied as optics, pathology, heredity, and the technology of transportation. Jordan thus undertakes to synthesize the results of these studies in order to extract the wholistic theory which—he believes—governs Proust's scientific theory. In doing so, he arrives at the conclusion that Proust's theory can best be understood “in the light of the first—and only—effort by a psychologist (Carl G. Jung) and a physicist (Wolfgang Pauli) to give a unified view of the nature of the world and man” (86).

Jordan admits that his study “is, to say the least, a large undertaking” (1) and acknowledges “the admitted limitations inherent in its effort to reunite such apparently disparate fields of inquiry” (3). In fact, while his discussions of Proust's use of individual scientific fields are useful and informative, their brevity unavoidably makes for some omissions.

For example, the chapter on Proustian optics—which synthesizes the work of Roger Shattuck, Howard Moss, and others—is generally well-argued and thorough. My only criticism is that it does not mention Louis Bolle's work entitled *Marcel Proust ou le complexe d'Argus* in which a similar argument traces Proust's optical perspectivism to an affirmation of his relativism which—unlike Jordan's own conclusion—leaves little room for certainty.¹

In the next chapter, on transportation technologies, Jordan more convincingly advances the parallel between Proust's work and Einstein's theory. For instance, Jordan deftly compares their analogous use of the train as a model for spatio-temporal relativism (42-3).

The chapter on “Proust and the Human Sciences” is sound overall with some exceptions. For example, the section on pathology seems to be moving towards an association of illness, homosexuality, and the Jewish “race” though this relationship is never made completely explicit. Given Sander Gilman's intriguing work in this area (*Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*), it seems this analysis might have been taken further.²

In his section on heredity entitled “The Naturalist,” Jordan persuasively argues that Proust follows Darwin's thinking to its paradoxical, modernist conclusion: that what seems to obey classical laws of causality on the macroscopic scale relies only on blind chance at the microscopic level (81). However, when Jordan writes that Proust gives “a naturalistic description of man heretofore not seen in any novel, he sidesteps the pertinent comparison between Proust's use of heredity and that of such Naturalist predecessors as Zola. More specifically, Jordan should counter the assertions of those—like Jean-Yves Tadié—who argue that Proust's use of heredity had purely artistic motivations and that he explicitly rejected “un scientisme à la Zola.”³

In his culminating section on Proustian psychology, Jordan follows Gilbert

Durand's example in forsaking the conventional Freudian comparisons in order to advance a more radical parallel with Jung (95). Jordan first draws a very convincing homology between the Jungian theory of synchronicity and the Proustian phenomenon of involuntary memory. He successfully demonstrates that both rely on what Jung refers to as "a causal connection principle" which cannot be explained at the level of Cartesian rationality but points, instead, to "a psychically conditioned relativity of space and time" (95). Moreover, this conceptualization provides an excellent theoretical justification of Jordan's critical method—one that depends on a supposition method—one that depends on a supposition of synchronic, acausal advances in the thinking of various theorists rather than on the classical assumption of diachronic influence.

However, Jordan's discussion of Jungian archetypes found in Proust's work is less compelling. The first archetype discussed—which is of a geometrical nature—relies on common-places of linearity and circularity, verticality and horizontality, light and darkness, etc. Largely because it so amply fulfills the requirements of "essential simplicity" and "universal applicability" (97), it fails to be of much interest when applied to the specific case of Proust's work.

With his second, numerological archetype, Jordan goes to the opposite extreme. His contention that the number "43" constitutes one of the most fundamental archetypes not only of Proust's work but also of the humankind—and, indeed, the entire cosmos—stretches credulity, to say the least.

Perhaps most fundamentally, Jordan's study is open to attack from those who see Proust not as the bearer of some new (relativistic unwilling) prophet of uncertainty, ambiguity, and provisional theories which one hesitantly accepts until their weaknesses become apparent. Besides the aforementioned Louis Bolle, Gerard Genette persuasively argues that—despite Proust's original intention to make his work "the illustration of a doctrine, the demonstration, or at least the progressive unveiling of a Truth" (my translation)⁴—he in fact creates a palimpsest of discordant views which allow for no ultimate synthesis.⁵

University of Virginia

Notes

¹ Bolle, Louis. *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. (Paris: Grasset, 1967).

² Gilman, Sander L. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. (Ithaca, NY: Cornell UP, 1985).

³ Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*. (Paris: Gallimard, 1971) 214-5.

⁴ Genette, Gérard. "Proust palimpseste." *Figures I*. (Paris: Seuil, 1966) 66.

⁵ Genette 51.

Call for papers

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

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

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

In order to be considered for the next issue, articles must be postmarked no later than March 1. Please address your submissions and questions to:

Editor, Chimères
The University of Kansas
2056 Wescoe Hall
Lawrence, KS 66045
Tel.: (913) 864-4056
Fax: (913) 864-5179

