

STUDIA ROMANICA
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae

Redigit *T. GORILOVICIS*
SERIES LITTERARIA
FASC. XII.

FIGURES ET IMAGES DE LA
CONDITION HUMAINE
DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1986

ISBN.471.465

STUDIA ROMANICA
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae

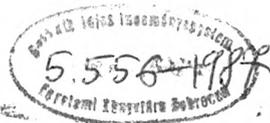
Redigit *T. GORILOVICS*
SERIES LITTERARIA
FASC. XII.

FIGURES ET IMAGES DE LA
CONDITION HUMAINE
DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Debreceni Egyetem
Egyetemi és Nemzeti Könyvtár



S40 "18" (091) (102)



ISBN 963 471 465 X

ISSN 0418 — 4572

86. 62572 Petőfi Nyomda, Kecskemét

Avant-propos

On trouve réunis, dans le présent volume, les textes des communications qui ont été présentées au colloque organisé par l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie-Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), avec la participation des représentants de deux universités jumelées: celles de Debrecen (Hongrie) et de Saint-Étienne (France). Parmi les participants polonais, il y avait des représentants de l'Université de Silésie, de l'Université et de l'École Normale de Cracovie.

Le colloque s'est tenu entre le 28 et le 31 mai 1985 à Lublin et avait pour thème: „Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du XIX^e siècle”.

Dans la mesure où la plupart des oeuvres littéraires offrent une image, plus ou moins figurée, de la condition humaine, condition au sens social ou philosophique, le cadre thématique paraît par trop élargi. La seule restriction est apportée par la limite temporelle et nationale, encore que cette dernière se trouve légèrement dépassée par l'étude sur Ulenspiegel, un texte qui appartient à la littérature belge d'expression française.

La généralité du concept de „condition humaine” s'accompagne d'une polyvalence des termes „figure” et „image”: figure comme choix de formes littéraires servant à représenter une histoire ou une situation humaines; image — renvoyant à la conception mimétique du discours littéraire conçu comme imitation d'une réalité extratextuelle et portant surtout sur le choix d'éléments de cette réalité.

Ce cadre thématique, si peu restrictif, avait pourtant un but très précis. Le colloque de Lublin inaugurerait un travail de recherches communes, projeté par les romanisants de Debrecen et de Lublin, et il semblait utile de créer une occasion de se faire connaître mutuellement les problèmes sur lesquels on travaillait et la manière dont on les abordait. Ainsi les études qui se trouvent dans le présent volume présentent des sujets et des méthodes de recherche bien variés. Les approches différentes des textes littéraires ont fait la richesse et l'intérêt de la rencontre de Lublin et cette richesse se perpétue sur les pages imprimées qui suivent.

Krystyna Falicka
Université Marie-Curie-Skłodowska
de Lublin

Aleksander Ablamowicz (Université de Silésie, Katowice):

Jules Verne et la mythification de la condition savante

On ne saura jamais qui a, le premier, posé la question concernant le sort et la condition humains. On ne saura jamais qui a éprouvé le besoin de ce savoir étrange d'une antériorité mystérieuse dont nous pouvons voir les conséquences actuelles, mais dont nous ignorons les sources et les origines perdues dans un passé indéchiffrable des temps immémoriaux, ne fonctionnant dans la mentalité contemporaine qu'à travers une évocation mythique qui, tel un écho éloigné mais solide, ne cesse pour autant d'orienter — ne serait-ce que par l'intrusion d'un subconscient profond dans la logique de la pensée cartésienne — notre réflexion portant sur la raison d'être et sur le sort de l'humanité.

Le même écho d'un monde lointain et inconnu pénètre l'esprit contemporain, comme il a pénétré celui des époques les plus éloignées, en essayant toujours de circonscrire la condition de l'individu et de déterminer son rôle en vue de lui donner une signification supratemporelle et par là même, par ce triomphe tellement désiré sur les limites naturelles de l'homme, de lui assigner une condition semi-divine et autrement héroïque, mettant en évidence le caractère exceptionnel, unique et bien important du rôle de l'individu dans un monde où tout est soumis aux besoins du groupe et où — par conséquent — tout individu est réduit à s'intégrer définitivement au prix, pourtant extrêmement coûteux, de la désintégration totale de sa personnalité.

D'un côté donc, il y a ce désir éternel d'échapper à la médiocrité par des moyens accessibles, bien que souvent illusoire, mais qui, semble-t-il, arrachent l'homme à la banalité quotidienne, et de l'autre, il y a ce sentiment de nécessité de se subordonner aux lois de la communauté dont les principes sont toujours dressés contre les aspirations de l'individu. La société, de mieux en mieux organisée, jusque dans les détails, en s'ingérant de plus en plus souvent dans l'intimité farouchement défendue dans le vain espoir de trouver un jour une tour d'ivoire isolante et transparente à la fois, s'impose, invincible, s'infiltré dans la vie pour subjugué l'homme et lui assigner une position déterminée d'avance par les besoins du groupe auxquels sont subordonnés les désirs de l'individu.

Ce conflit — jamais résolu — fait naître des tentatives d'une révolte mainte fois vaine et parfaitement inefficace, des contestations erronées et de la misère inconsolable car la matérialité triomphe sans cesse de l'idéalité. L'expérience quotidienne le prouve. Mais le drame de l'homme donne lieu à une réflexion profonde sur la condition de l'individu face à la société.

Cette réflexion prend souvent un caractère mythifié, consacré soit par la tradition, soit par une production écrite, voulue, saturée idéologiquement, très souvent romanesque.

Traditionnellement, l'objet du mythe „était de montrer comment s'est formée la société divine complète"¹. Mais en même temps il s'est toujours posé la question de la condition humaine et du désir d'ascension extraordinaire, justifiée le plus souvent par l'assistance ou la parenté des dieux dont la puissance, par sa nature surnaturelle même, devait assurer à l'homme une condition particulière, privilégiée et inimaginablement riche dans sa conception ontologique. Il s'effectue ainsi le passage du temporel à l'intemporel, le mythique assurant l'éternité, due essentiellement à cette ingérence des forces surnaturelles, mais incarnant le désir le plus ardent de l'homme.

De nombreuses idéologies y trouvent leur source d'inspiration. Et la littérature s'en trouve imprégnée dès ses débuts écrits. Par conséquent, il y a deux catégories mythiques mais qui fonctionnent simultanément: il y a des mythes transmis depuis des siècles et il y en a qui sont créés par des auteurs concrets, avides de se voir incorporés dans le patrimoine d'une civilisation donnée.

Ainsi la mythographie est devenue métier et la création des mythes une production lucrative et très appréciée, fortement colorée du facteur idéologique.

Pour éviter toutefois une valorisation affective, force nous est de souligner que par production idéologique il faut comprendre „tout discours qui (. . .) premièrement, présente une définition (. . .) de la condition humaine, deuxièmement, organise les représentations d'un groupe donné"².

Le XIX^e siècle surtout préfigure, théoriquement au moins, l'espoir de l'homme d'atteindre la puissance divine. C'est le siècle d'un scientisme dévoué, c'est l'époque où le progrès technique semble être une solution absolue, employable et exploitable par ceux qui, conformément à la philosophie positiviste, grâce à leur apport personnel et à un dur travail, ont atteint un statut social autrement privilégié. L'apport personnel y trouve une compensation sociale, et l'oeuvre romanesque de Verne peut servir de témoignage de circonstance, né de la mentalité de l'époque dans laquelle „la dominante anticognitive (. . .) dégrade la distanciation en un sensualisme superficiel et formel qui cherche à

¹ G. DUMÉZIL: *Du mythe au roman*, Paris, P. U. F., 1970, p. 122.

² FLAHAULT: *L'extrême existence*, Paris, Maspero, 1972, p. 16.

épater et à rejoindre ensuite le bourgeois”³. Le héros vernier se situe bien dans ce cadre limité du héros bourgeois. Le héros vernien, „sur le mode de l’utopie et assurément du conte de fées, veut profiter des avantages de la production industrielle, en rejetant le système social qui la rend possible.”⁴

L’idéalisation, voire la mythification de la condition savante y atteint son apogée, couronnant le scientisme de l’époque, trop confiant et naïf. Et pourtant Verne „ne peut s’empêcher de retrouver l’Autre dans le Même et l’inconnu dans le connu”⁵. Cette contradiction profonde s’orne facilement de nombreuses contradictions „techniques”. Verne „développe largement l’association entre terres boréales et volcanisme”,⁶ il y „mêle le feu et la glace”⁷ pour en arriver à présenter son crédo de confiance absolue dans le savoir du siècle de la vapeur et de l’électricité.

La recherche de l’antériorité s’y effectue par une descente, autrement inquiétante, au coeur même de la Terre, descente nécessaire car „le centre de la terre, le domaine exploré est aussi l’origine du temps”⁸. Il ne s’agit donc pas seulement d’une „dilatation de l’enveloppe humaine par les deux moyens complémentaires du savoir et du voyage”⁹, comme le dit Flahault. Verne ne tente pas seulement d’échapper au cadre spatial, mais aussi il cherche à s’arracher à l’empreinte traditionnelle du temps, facteur réduisant les rêves à une matérialité mathématiquement calculable.

La scientificité et le mythe du savant deviennent pour Verne une „source de féerie”¹⁰. Et c’est pour cette raison, peut-être, que „le fantastique prend, avec Jules Verne, un autre visage: celui de l’aventure intellectuelle grâce à la science”¹¹. La dimension métaphysique du mythe y prend un caractère spécial, celui d’un mythe d’une époque donnée, nourrie des idées des positivistes, pour qui tout semblait accessible à n’importe qui à la seule condition de se soumettre aux règles d’un travail rigoureux, conscient et sagement préparé. Assisté, autrefois, des dieux et des déesses, l’homme s’en est enfin libéré et a découvert le moyen d’atteindre la grandeur grâce uniquement à son propre effort et à ses propres facultés. N’est-ce pas là une condition qui égale celle des dieux ? L’humanité vernienne, en mythifiant le concept de l’homme tout-puissant grâce à son savoir, n’exprime-t-elle pas une confiance absolue en la

³ D. SUVIN: *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Les Presses de l’Université du Québec, 1977, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵ F. RAYMOND: *Littérature et anticipation chez Jules Verne*, in *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 67, 3^e trimestre 1983, p. 88.

⁶ F. FLAHAULT, *op. cit.*, p. 118.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰ J. GATTÉGNO: *La science-fiction*, Paris, P. U. F., 1973, p. 12.

¹¹ G. JACQUEMIN: *Littérature fantastique*, Paris—Bruxelles, Nathan—Labor, 1974, p. 83.

mise à la disposition de chacun des moyens assurant l'éternité méritée par l'effort intellectuel et la noblesse du cœur ?

Et pourtant, la hantise du voyage, horizontalement et verticalement parlant, semble bien exprimer un danger constant qui, pour Verne, constitue le problème le plus important de son univers technologique. Or, „ses personnages sont constamment menacés par une solitude déshumanisante sur ce qu'on pourrait appeler leur petite île psychique individuelle”¹². Le monde vernien, en effet, malgré la mythification d'un progrès psychologiquement et moralement approuvé, se rétrécit bizarrement toujours à un groupe restreint d'amis, de coéquipiers ou de collaborateurs, animés du même désir de se surpasser afin d'atteindre la réification des valeurs théoriquement absolues dans une quotidienneté brute sinon hostile à l'homme.

Dans cette perspective, le voyage vernien prend le caractère d'un voyage initiatique, „le code spatial étant superposé au codage des relations affectives”¹³ et traduisant la traditionnelle conversion mythique de l'initiation en déplacement. Le conflit monde/individu s'y réduit en une expression symbolique de la disproportion, l'individu étant considéré comme appartenant au monde auquel il est entièrement subordonné. Le voyage sert de „leçon d'abîmes” car „les voyages extrêmes en hauteur comme en profondeur se rejoignent”¹⁴ mais les gens y „deviennent l'équivalent de molécules et forces physiques, et ne peuvent communiquer que par le mouvement et l'espace”¹⁵. Le savant, médiateur entre l'infini des mers (horizontal) et l'infini cosmique (vertical) est ainsi considéré comme le seul être capable de concilier l'inconciliable, c'est-à-dire la terre et le ciel, donc le fini et l'infini.

La mythification vernienne de la condition du savant, expression de „la confiance dans le pouvoir de la pensée scientifique”¹⁶ porte cependant l'empreinte des limites de la vision du monde créée par cet écrivain. La très nette opposition entre terre et paradis, terre et anti-terre symbolisée par „le feu, la glace, le vide”¹⁷ n'évite pas pour autant de sérieuses lacunes. Verne aime beaucoup à présenter les cas „où l'homme manifeste une extraordinaire résistance à la glace ou au feu”¹⁸ — ses personnages se caractérisent donc aussi par des qualités physiques conformément à l'ancienne tradition héroïque. En effet, certains au moins de ses personnages sont présentés selon la formule de présentation d'un héros antique qui, grâce à sa puissance, „transforme le monde, dispense ses bienfaits et rivalise avec le Créateur”¹⁹. L'exemple de

¹² D. SUVIN, *op. cit.*, p. 130.

¹³ F. FLAHAULT, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ D. SUVIN, *op. cit.*, p. 130.

¹⁶ A. GOUPIL: *Jules Verne*, Paris, Larousse, 1975, p. 127.

¹⁷ F. FLAHAULT, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸ *Ibid.*, p. 119, note 81.

¹⁹ A. GOUPIL, *op. cit.*, p. 127.

Cyrus Smith (*Ile Mystérieuse*) met en évidence ce phénomène et le rôle que l'écrivain assigne à ses héros.

La petite société vernienne, composée de dociles compagnons d'un chef-savant, par ailleurs guide de l'humanité s'assignant ce rôle d'après l'ancienne conception hugolienne, est une de ces créations utopiques qui ne connaissent aucun obstacle intérieur, intimement lié pourtant à la tradition de la vie en groupe — générateur de conflits tragiques. Le savant vernien, ayant acquis son savoir et par là même un pouvoir pratiquement absolu, arrive à réaliser ses exploits et ses réussites d'une manière miraculeuse, dans une ambiance de solidarité de tous ses collaborateurs. Tout se fait grâce à la machine et, mieux encore, grâce à la puissance presque magique de l'électricité qui se produit sans aucun effort humain. L'ouvrier fait le grand absent de la vision idéaliste du monde vernien. Tout s'y accomplit sans qu'il y ait besoin d'avoir recours à l'apport du groupe social écrasant dans sa majorité. L'accès au mythe n'y est réservé donc qu'à une infime minorité d'initiés, conformément à l'ancienne tradition réduisant l'accès à l'essence du pouvoir à un petit groupe de privilégiés. Peu importe la justification. Ce problème n'apparaît même pas. Le fait est que le mythe du savant vernien se situe toujours dans l'ancien cadre réservé aux élus. Les autres ne sont là que pour applaudir ou servir le grand maître du savoir. Le savant, „un Ulysse technologique et libérateur”,²⁰ trouve le moyen d'une auto-réalisation dans un monde clos, qui n'est qu'à lui. Et c'est à juste titre qu'on peut le dire „machine à penser, inconscient des conséquences de son pouvoir; il permet de diaboliques machinations qui mettent l'humanité en péril”²¹. Savoir veut donc dire pouvoir et rien de plus. Le critère de l'emploi de cette arme redoutable est extrêmement futile et ne dépend que de ce que Verne appelle souvent „noblesse de coeur”, autrement dit une confiance naïve et enfantine.

Cette „machine à penser”, mythifiée, se consomme pourtant en une stérilité absolue. En effet, la femme est une autre grande absente de l'oeuvre vernienne. Il faut bien avouer qu'au XIX^e siècle, la place de la femme dans la société n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui. Il n'empêche que la misogynie de Verne est évidente: l'accès à la science et, par la science, à l'élite de privilégiés lui semble réservé uniquement aux hommes. Pour la femme la porte est fermée. En général, d'ailleurs, son rôle dans l'oeuvre romanesque de Verne est extrêmement limité. C'est à croire que Suvin avait raison en constatant que „c'est dans les machines plutôt que dans les femmes que s'investit la libido de Verne, dans ce monde finalement stérile”²².

Le troisième absent, c'est tout homme qui n'est pas blanc. La condition

²⁰ D. SUVIN, *op. cit.*, p. 132.

²¹ A. GOUPIL, *op. cit.*, p. 127.

²² D. SUVIN, *op. cit.*, p. 133.

du savant est propre à la race blanche, de nationalité anglaise ou française de préférence. Le noir, le jaune, le rouge ne peuvent que servir humblement et aveuglément leurs maîtres blancs qui, cette fois encore, se trouvent dans une situation privilégiée. L'avenir se forgera dans la pensée européenne, bien qu'elle porte des marques de faiblesse, légèrement teintées d'une nostalgie de surpuissance. Mais l'homme blanc est seul capable de maîtriser la nature et de dépasser ses limites.

Maîtriser le temps et l'espace — voilà le désir essentiel de Verne, désir qui „peut être considéré comme une fuite loin d'un temps incertain et sa fascination de combler les interstices de la science et de la géographie comme opérant une subtile réification”.²³

Pourtant, maîtriser le temps et l'espace exprime l'éternel désir de l'homme et la littérature, porteuse des mythes et dépositaire des valeurs éternelles, s'avère une manifestation toute particulière, située, il est vrai, au même niveau opérationnel que les autres modes d'expression de la pensée, mais offrant des modalités inimaginables et, surtout, inaccessibles aux non-initiés. Le savant vernien, fidèle aux principes du positivisme, mais aussi à ceux du colonialisme en son pleine expansion, incarne le modèle de celui qui se rend bien compte de cette puissance magique de l'écriture. Son rôle dans l'exploration du monde lui semble exceptionnel et il est persuadé que même les mythes et les croyances peuvent „être expliqués, et que les mystères dont nos religions (à mystères, justement) sont riches, sont des pièges vite éventés par les hommes du XIX^e siècle, scientifiques convaincus”.²⁴

Le même positivisme anime tous les personnages de Verne. Il faut pourtant distinguer nettement la confiance dans le progrès scientifique et la foi fanatique, aveugle, qui fait que la science en question prend l'allure d'un pouvoir magique.²⁵ Chez Verne, tout est absolument possible, grâce au savoir. Et ce trésor de l'humanité croît sans cesse, grâce à l'apport à vrai dire mystique des initiés dont l'acquis permet déjà — selon Verne — de triompher de l'espace et de surmonter l'obstacle majeur du temps. Les voyages verniens, espèce de communication dans un espace quantifié, réunissent en un seul ensemble l'axiome du „temps quantifié traduit en espace quantifié”.²⁶ Le décodage se fait à travers une herméneutique basée sur la magie scientifique enfermée pourtant dans un monde clos du mythe de l'éternel retour. En effet, tout voyage vernien forme un cercle clos. Le point de départ est en même temps l'aboutissement de tous les efforts des voyageurs. Ils reviennent. Qu'ils aillent au centre de la terre, vers la lune, qu'ils accomplissent un

²³ F. RAYMOND: *Le voyage à travers l'impossible*, in *Grand Album Jules Verne*, Paris, Hachette, p. 82.,

²⁴ G. JACQUEMIN, *op. cit.*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ D. SUVIN, *op. cit.*, p. 128.

voyage autour du monde — leur itinéraire atteint toujours la perfection du cycle clos, conçu selon la vision propre à la mécanique, si chère aux scientifiques du XIX^e siècle.

La magie scientifique vernienne a recours au mythe du surhomme doté d'un savoir rehaussé au rang de la toute-puissance, mise enfin à la portée de l'individu. Et c'est par cette caractéristique que se valorise le mythe vernien. Son héros n'est pas désigné pour une existence héroïque. Il se la choisit lui-même à cause des circonstances: désir ou nécessité de déplacement (voyage horizontal ou vertical). La sublimation de son héroïsme revêt ainsi un caractère savant, imprégné du scientisme de l'époque et de la confiance en l'homme, en la noblesse de son âme et la clarté de son esprit. Ces deux qualités vont nettement de paire chez Verne qui y trouve un appui inébranlable pour sa confiance dans le progrès continu et bienfaisant de la pensée, suivi de près par celui de la morale.

La mythification de la condition savante s'accomplit donc dans cette oeuvre riche et volumineuse à base d'une dichotomie risquée et périlleuse opposant le savant et le mauvais. Le savant, „personnage mythique dont la présence est indispensable puisque lui-même a déjà vaincu intérieurement par son savoir la disproportion qu'il faut affronter extérieurement par le voyage”,²⁷ incarne ainsi le mythe d'une utopie née du mélange d'une recherche fiévreuse de l'intériorité et d'un socialisme romantique marqué d'un saint-simonisme arrosé du scientisme d'un siècle trop confiant en le progrès parallèle du savoir et de la morale.

La mythification de la condition savante — comme tout autre recours à la rêverie originelle — s'est avérée aussi inefficace que les autres idéologies utopiques. L'électricité, la vapeur, les navires modernes et les fusées interplanétaires peuvent, certes, servir l'humanité, mais ne peuvent pas, d'eux-mêmes, transfigurer le sort de l'homme.

Politiquement ambiguë, l'oeuvre romanesque de Jules Verne demeure un témoignage spectaculaire d'une mythification utopique dégradée en une mystification autrement trompeuse. Le progrès des sciences étant incontestable, force nous est de constater, malheureusement, qu'il n'est aucunement suivi du progrès moral. Les technologies modernes ont abouti à créer „un Frankenstein d'abord et la bombe après, l'un étant symbole de la méchanceté et l'autre aspirant à l'anéantissement de l'humanité entière”.²⁸ L'échec de l'idéologie vernienne est retentissant et son mythe du savant s'est dégradé

²⁷ F. FLAHAULT, *op. cit.*, p. 119.

²⁸ J. J. BRIDENNE: *Littérature fantastique d'imagination scientifique*, Paris, Dassonville, 1950, p. 189.

par la force des choses. L'oeuvre de Verne, génératrice d'une idéologie basée sur la mythologie de la condition du savant, a été dépassée par le temps, auquel elle a essayé d'échapper.

Le mythe vernien de la condition du savant s'est ainsi avéré une expérience décevante et illusoire. Les contraintes de la matérialité s'imposent à l'oeuvre vernienne, comme elles s'imposent toujours et partout à la vie de l'homme.

Henri Duranton (Université de Saint-Étienne):

„Je l'appellerai Emma Bovary”

La fatalité du nom propre selon Flaubert

„Un nom propre est une chose *capitale*. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre”¹. Cette obsession qui est sienne, Flaubert la prête, le temps d'un épisode, à la famille Bovary, gravement occupée à choisir le prénom de la fille d'Emma. Chacun s'y révèle dans le nom qu'il propose, en un classique transfert sur l'enfant, chargé de compenser l'insatisfaction de l'adulte. Emma, comme il se doit, l'englobe dans sa rêverie exotique:

*Pendant sa convalescence, elle s'occupa à chercher un nom pour sa fille. D'abord elle passa en revue tous ceux qui avaient des terminaisons italiennes, tels que Clara, Louisa, Amanda, Atala; elle aimait assez Galswinde, plus encore Yseult et Léocadie.*²

Le brave Charles voudrait tout bonnement qu'elle s'appelât comme sa mère, de même que peu après il rêvera d'un avenir de bonheur où la mère et la fille s'épanouiraient comme deux soeurs. M. Léon propose Madeleine „qui est excessivement à la mode maintenant”, ce qui fait pousser les hauts cris à Mme Bovary mère horrifiée à l'idée que sa petite-fille pût porter le nom d'une pécheresse, même repentie. Quant à M. Homais, on connaît son goût pour les noms glorieux, vecteurs de culture et de progrès. Napoléon, Franklin et Athalie Homais sont les vivantes incarnations de ce panthéon familial, que seule la petite dernière, Irma, vient teinter d'un brin de fantaisie romantique, zone d'ombre dans les fantasmes du potard.

Comme la famille qui hésite autour du berceau, Flaubert cherche, tâtonne, procède à des essais. Ainsi le Père Rouault fut un temps Lestiboulois. Mais ce nom aux consonances passablement burlesques convenait mal

¹ Cette étude s'inscrit dans une lignée admirablement ouverte par l'article de Jean POMMIER: *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, *Mercur* de France, t. 306, 1^{er} juin 1949, p. 244—264, et reprise par Claudine GOTHOT—MERSCH dans sa *Genèse de Madame Bovary*. Mais tous deux adoptent plutôt une perspective génétique, partant des hésitations révélées par les manuscrits pour établir la progressive maturation du nom propre chez Flaubert. Ici l'analyse ne porte que sur le roman même.

² Les références vont à l'édition procurée par Béatrice DIDIER (Livres de Poche, 1983). Ici, p. 123.

au brave homme, un des rares que Flaubert ménage de bout en bout. Il sera Rouault, nom plus neutre, plus normand aussi, allant bien avec sa silhouette paysanne et son penchant avoué pour le calvados. Le pittoresque Lestiboulois ne sera pas perdu pour autant. Il ira comme un gant au bedeau-fossoyeur, celui qui se nourrit des morts, comme le lui reproche le curé, en plantant des pommes de terre trop près du cimetière. Il s'intègre de droit à la galerie des fantoches de Yonville-l'Abbaye, y rejoignant Hippolyte, le garçon d'écurie ou le maire Tuvache, car la médiocrité onomastique y transcende les conditions sociales.

On a longtemps voulu croire, au gré d'une légende complaisante, que le couple linguistique „Emma Bovary” se serait imposé comme une heureuse évidence. On sait maintenant que l'illumination a été le fait d'une lente maturation³. Mais inné ou acquis, n'importe. Retenons déjà ce que révèle la pratique romanesque de Flaubert. Le nom y est réalité quasi physique, en ses sonorités mêmes qu'il serait loisible d'interroger, au gré d'associations verbales que le bon Gustave n'aurait sans doute pas refusées, lui qui ne dédaignait pas à l'occasion de sacrifier à d'atroces calembours⁴. Les principaux s'y prêtent, d'Homais (*homo, Oh, mais*), au mari d'Emma (*le boeuf a ri*), ou à l'héroïne même, celle qui tant *aima*, sans que l'on sache trop si la réalité se tapit dans le nom propre, ou si à l'inverse la personnalité de son détenteur vient le colorer.

Le petit nombre de noms propres utilisés dans *Madame Bovary*⁵ ne renvoie donc pas seulement à un souci de réalisme ou de pittoresque régionaliste⁶.

³ En 1850, „aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet du Djebel—Aboucir qui domine la seconde cataracte”, selon le passage souvent cité des *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp. Mme Gothot-Mersch a bien montré la fausse piste que suggère cette version romantique. „M. Du Camp a créé la légende d'un Flaubert hanté par le nom de ses personnages, incapable de donner à ceux-ci un caractère tant qu'il ne leur avait pas fourni une identité. Or les scénarios de *Mme Bovary* montrent un Flaubert fort préoccupé des noms, mais pas dans le sens qu'on aurait cru” (*Genèse de Madame Bovary*, p. 95.).

Car les manuscrits sont formels, qui révèlent dans ce qu'il est convenu d'appeler „le premier scénario” une fiche au nom de „Mme Bovary, Marie (signe Maria, Marianne, Marietta) . . .” Ainsi Emma Rouault a bien failli être Marie Lestiboulois.

⁴ „Supposons que je m'appelle Druche, Tu me dirais: tu es beau Druche” écrit Flaubert à sa jeune nièce. Il n'est pas sûr que Caroline en ait davantage ri que son oncle . . .

⁵ 54 noms propres, aussi bien celui d'Emma que d'autres une seule fois mentionnés, comme pour la Guérine, la fille au P. Guérin, évoquée pour son inexplicable mélancolie (p. 143), ou Girard, le valet de charrue qui apporte le fatal panier d'abricots (p. 277). On remarquera que ces modestes clignotements du réel sont travaillés avec autant de soin que les personnages principaux: „M^e Hareng, huissier à Buchy” (p. 320) vaut bien Vinçart; Derozerays de la Panville (p. 171) mérite de présider les comices autant que le marquis d'Andervilliers. Et on imagine „M. Boulard, libraire de Monseigneur” (p. 247), ou M^e Dubocage, notaire, aussi dignes et ternes que M^e Guillaumin. Flaubert disposait d'ailleurs de réserves, qu'il énumère dans le „scénario XXVI”: „M^e Dussault (Dambrieux) M^e Bordeaux /M^e Longuemare”.

⁶ Y compris par des allusions à usage interne, indécélables au lecteur moyen. Quand Charles et Homais se rendent chez un entrepreneur de sépultures pour faire choix d'un mausolée, ils y vont „accompagnés d'un artiste peintre, un nommé Vaufrayard, ami de Bridoux, et qui, tout le temps débita des calembours”. Or c'est Gustave Flaubert lui-même qui était appelé „le sire de Vaufrayard” dans le salon de Mme Sabatier. Cf. S. CIGADA; *Un nuovo documento su Madame Bovary: il pittore Vaufrayard*, Revista de letteratura moderna e comparate, mars 1958.

Mais à cela aussi et d'abord. La leçon du maître ne sera d'ailleurs pas oubliée, et tous ceux qui l'auront bien retenue sauront par la suite faire aussi fonctionner les noms propres comme autant de cartes d'identité ou d'abrégé de condition sociale⁷.

L'individu, quel qu'il soit, est d'abord gibier d'état civil. Il sera Charles-Denis-Bartholomé Bovary (p. 38), ou Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux de Sassetot-la-Guerrière (p. 183). Souvent il se confond avec son nom, s'y dissout, la multiplicité des prénoms, soigneusement énumérés, détonnant subtilement avec la simplicité d'une pauvre existence de médiocre.

Cette prolifération du nom propre est sûr indice d'un basculement des valeurs. Le héros du roman au XVIII^e siècle porte un nom de pure convention. Il est Valmont, mais pourrait aussi bien être Dorimont, et même l'inoubliable Merteuil de Laclos aurait pu, semble-t-il, assez indifféremment s'appeler Breteuil⁸. Il était réservé au romancier du XIX^e siècle de se faire le greffier de sa propre création. Dans *Madame Bovary* aussi, tous se rejoignent donc en un plus petit commun dénominateur social. Pour certains même, le nom est pure transparence sociale. Il signale une parfaite adéquation de l'individu à sa profession ou à son état, comme si, avec le nom, tout était dit et que les éventuels détails supplémentaires fussent pure redondance. L'individu s'y détecte englué dans un En-soi analogue à celui du garçon de café sartrien, trop zélé observateur des rites sociaux.

De cette immersion définitive dans un paraître social témoignent de façon privilégiée les plus hautes et les plus basses couches sociales figurant dans le roman, comme si la bourgeoisie, classe „conquérante” et encore remuante, admettait toujours un dynamisme de l'individu. Le marquis d'Andervilliers, seigneur de la Vaubyessard, partage sur ce plan le sort des servantes. Le nom n'y dit pas l'individualité, mais sa fonction. Ainsi le regard d'Emma entrant au château (p. 180) s'attarde respectueusement sur le grand tableau généalogique qui accueille les visiteurs. Or ce défilé de noms ne dit qu'une chose: s'appeler Andervilliers de la Vaubyessard suffit pour combler un destin. De toutes ces existences ne survit que le nom dont ils furent les éphémères incarnations.⁹

Par un processus inverse, mais de même effet, la fonction ancillaire s'accomplit par le truchement de personnes au nom prédestiné, Nastasie ou

⁷ Sans pour autant en méconnaître la symbolique à l'occasion. Par exemple dans le superbe *Saccard*, souvenir possible du *Vinçart* flaubertien, qui désigne l'arriviste de Zola, ce mixte de richard et de sac d'écus dont les sonorités s'étalent en un ruissellement de pièces d'or.

⁸ Voir la démonstration de Laurent VERSINI dans sa thèse sur *Laclos et la tradition*.

⁹ L'effet est redoublé dans la salle à manger. Le spectacle peu ragoûtant d'un vieillard sénile mangeant salement ne fait pas obstacle à l'admiration fascinée d'Emma pour „le beau-père du marquis, le vieux duc de Laverdière, l'ancien favori du comte d'Artois”.

Félicité¹⁰. Cette pesanteur sociologique est même si forte que Flaubert s'incline devant elle. Lui, si soucieux de caractériser ses héros, donnera le même nom à la Félicité de Yonville-l'Abbaye et au „coeur simple” de Pont-l'Évêque, même si dans ce dernier cas il y aura pour finir retour à la vertu propre du nom, si longtemps éteint par les tâches domestiques et ayant désormais repris son discret éclat symbolique.

L'individu est ainsi placé au confluent d'un état civil dûment répertorié, d'une fonction sociale, enfin d'une onomastique régionale. Le marquis de la Vaubyessard s'identifie à ses rites aristocratiques, Hippolyte, Nastasie ou Lestiboulois à leurs activités quotidiennes, et il faudra une violente pulsion érotique pour que Me^e Guillaumin sorte de son rôle de notaire. Quant à Tuvache, que peut-il être d'autre que le maire d'une bourgade normande ?

Est-ce à dire que le nom propre flaubertien serait toujours pure extériorité, signe d'une totale identité à une aliénation sociale ? Nullement, même pour les personnages secondaires. Cette opacité figée, qui dans le cas général renvoie à une énonciation collective, peut être aussi le fait d'un seul. Elle renvoie alors au dit d'un locuteur, réel ou suggéré, qui révèle celui qui parle autant ou plus que celui qui est nommé. Ainsi des personnages côtoyés le temps d'un soir de bal à la Vaubyessard. „M. le marquis”, „Mlle d'Andervilliers”, plus encore celui que tous appellent familièrement *Vicomte*, autant de désignations qu'on devine répétées par Emma avec respect, attendrissement ou convoitise, qui ne renvoient plus à une quelconque caractérisation sociale, mais au fantôme romanesque de la jeune femme.

De ce dialogue entre réalité et représentation surgit à l'occasion un indéniable effet comique. Il peut résulter, procédé assez facile, des résonances cocasses du nom lui-même, indépendamment de qui le porte, comme pour Tuvache ou Lestiboulois. Avec plus de subtilité, il naît du décalage existant entre un tartuffe cauteleux et geignard, et le nom de *Lheureux* qu'il traîne comme une antiphrase ; ou au contraire de sa parfaite adéquation dans le curé Bournisien aux sonorités épaisses comme le rire du personnage.

Le traitement infligé à la première femme de Charles prouve que le procédé est parfaitement concerté par Flaubert. Les sonorités anguleuses des dentales décrivent à merveille la malheureuse *Mme Dubuc*, „sèche comme un cotret et bourgeonnée comme un printemps” (p. 43). Et elle, dont les 1200 livres de rente essaient plutôt mal que bien de faire oublier les 45 ans, se verra tout au long de son bref passage dans le roman affublée de la dénomination malencontreuse de *Mme Bovary jeune*. On a peine à croire que Flaubert ait voulu seulement par là

¹⁰ Cf. scénario XXIII : „Renvoie définitivement Nastasie, prend une fillette, Victoire ou Félicité (l'indiquer gentille) qu'elle style.” Le nom des domestiques est bien interchangeable. Beaucoup de maîtres pourraient comme un personnage du *Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau, revu pour le cinéma par Buñuel, trouver plus simple d'appeler uniformément *Marie* toutes les domestiques qui se succèdent à leur service.

la distinguer, comme le reste de la population, de la mère de Charles. D'autant qu'il ne manque pas de lui restituer cruellement son prénom d'*Héloïse* quand elle passe ses longs bras maigres autour du cou de Charles, au risque d'éborgner son Abélard, pour lui demander „quelque sirop pour sa santé et un peu plus d'amour” (p. 44).

Le même procédé peut à l'occasion servir pour révéler de manière oblique l'effet produit par le personnage évoqué. Ainsi les tournures utilisées à propos d'Emma au début du roman, servent à décrire simultanément son apparence, ses faits et gestes, et les sentiments ressentis par un Charles qui ne se sait pas encore amoureux. La première fois qu'il va à la ferme des Bertaux, „une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir *M. Bovary*” (p. 47). Le médecin étant redescendu dans la salle commune après la visite du malade, la conversation s'engage. On parle de la pluie et du beau temps; on y apprend aussi que „*Mlle Rouault* ne s'amusait guère à la campagne” (p. 48). Et Charles peu à peu est pris sous le charme, il s'enhardit, il revient. Désormais „il aimait les petits sabots de *Mlle Emma*” (p. 50) dont le bruit familier l'accueille à chaque visite. Sa femme ne s'y trompe pas, qui lui interdit de rendre des visites à celle qu'elle appelle en un sifflement méprisant „la fille au Père Rouault” (p. 51). Elle a heureusement le bon goût de disparaître peu après. Charles laisse passer quelques jours par décence, puis retourne aux Bertaux, et dans le paragraphe qui décrit cette visite, le prénom d'*Emma*, dit pour la première fois, apparaît à deux reprises, comme une caresse et une promesse de bonheur (p. 54).

Cette intimité lentement acquise, Rodolphe voudra plus tard l'obtenir d'un coup. Là où les nouvelles dénominations émergeaient comme par hasard, se calquant sur l'évolution inconsciente des sentiments, le séducteur impose la mutation au pas de charge, en une sorte de viol verbal, dont Emma se garde tant bien que mal par un: „Monsieur!”, qui essaie de remettre entre eux une distance de convention¹¹.

Somme toute, le nom désigne souvent moins l'individu que sa représentation. L'effet est d'autant plus visible quand il est utilisé pour une dénomination collective, traduction de la vox populi. Le nom ou le titre fonctionne alors comme une citation, analogue à ces passages en italique, variantes du discours indirect libre, qui disposent çà et là des fragments de dialogue sertis dans la narration¹². Ainsi entendra-t-on la rumeur publique commencer à bourdonner autour de Charles, en qui on s'accorde à trouver un médecin digne de confiance.

¹¹ „Il la regarda encore une fois, mais d'une façon si violente qu'elle baissa la tête en rougissant. Il reprit:

— Emma . . .

— Monsieur! fit-elle en s'écartant un peu.” (p. 189)

¹² Effet bien décrit dans Claude DUCHET: *Discours social et texte italique dans Madame Bovary*, in *Langages de Flaubert*, Minard, Lettres modernes, 1976, p. 143—160.

On percevra, assourdis, les propos d' "un garde-chasse, guéri par *Monsieur*, d'une fluxion de poitrine" (p. 77). Plus généralement, „on commença à considérer *M. Bovary* comme un homme de grande capacité" (p. 49). Mais bien plus tard, anéanti par le chagrin et ruiné, il ne sera plus que „Bovary" (p. 379), et pour finir „cet homme à barbe longue, couvert d'habits sordides" (p. 380) qui mourra oublié, ayant tout perdu, jusqu'à son nom.

Cette dialectique de l'individu à son milieu, cette perpétuelle remise en question qui fait du nom retenu dans la narration le signe d'un compromis passager, la fille d'Emma en est comme un symbole. Ne pouvant imposer Galsuinde ou Atala selon sa fantaisie, la mère accepte Berthe, aurolé encore dans son souvenir d'avoir été entendu pendant le fameux bal. Or le prénom est parfaitement admissible par la partie bourgeoise de la famille, même par la redoutable grand-mère. On se met d'accord parce que l'on n'attribue pas aux mots la même acception. Ainsi, dans son prénom même, l'enfant dévoile sa nature composite de bâtarde de l'amour¹³.

Quant aux deux amants, ils ont en quelque sorte besoin de tout le roman pour réaliser les virtualités contenues dans leur nom. Autant *Rodolphe* paraît tout droit sorti de ces ouvrages dont, pour son malheur, Emma s'est délectée dans sa jeunesse, autant *Léon*, par sa neutralité même, consonne avec les fades délices de l'adultère bourgeois. Sans doute, „ce n'était pas par vanité territoriale que le nouvel arrivant avait ajouté à son nom la particule, mais afin de se faire mieux connaître" (p. 61). Il est trop malin pour se faire prendre en flagrant délit d'usurpation nobiliaire. Il n'empêche, „Rodolphe Boulanger de la Huchette" va bien avec la gentilhommière et les bottes de cuir souple. Il n'en faudra pas plus pour séduire Emma. On a les d'Andervilliers qu'on peut. Le terme roturier n'en subsiste pas moins comme un avertissement qui sera perdu, un rappel de la nature positive du personnage, qui réserve les beaux sentiments pour ses conquêtes, sans jamais perdre de vue son intérêt, voire ses écus. Le tout forme un mixte d'insolence, de muflerie et d'apparence fallacieuse qui le résume à merveille.

L'autre sera tout uniment *M. Léon*, puis *Léon*. Seuls les tiers parlent à l'occasion de *M. Dupuis*. Plus tard seulement la réunion des deux fera ressortir la banalité du clerc. Elle éclate cruellement dans son faire-part de mariage qui unit, en un couple merveilleusement apparié „*M. Léon Dupuis*, notaire à Yvetot, à *Mlle Léocadie Leboeuf*, de Bondeville" (p. 375). Loin des couchers de soleil romantiques qu'il affectionnait, tout aussi loin de sa passion pour la femme du médecin, l'estimable *Léon* a rejoint sa condition première, dont il ne s'était jamais sérieusement écarté, quoi qu'il en ait pu penser.

Du couple même, la symbolique onomastique a depuis longtemps été

¹³ Pauvre Emma! Comme elle ne peut donner à sa fille le prénom exotique qu'elle souhaitait, elle en est réduite, faible compensation, à décorer sa petite chienne du nom sonore et fort hugolien de *Djali*.

signalée. „Charles” : après tout, le prénom vaut bien Léon, et même Rodolphe. Quant à „M. Bovary”, sonne-t-il si mal, à côté du médecin Canivet ou du Dr Larivière ? C’est leur réunion qui signe l’échec. On le sait dès la première page : Charles Bovary n’est que *Charbovari*, objet de risée que le ridicule tuera. Mari trompé et médecin incompetent, le malheureux ne parvient à préserver ni la sphère du privé (prénom), ni celle du public (nom).

Charbovari, charivari. Consonances de vacarme et d’union mal assortie. Emma aussi y participe, qui ne pourra jamais revenir de son erreur initiale. Elle a beau dominer son mari, être, comme on l’a dit, l’homme dans le couple qu’elle constitue avec Léon, son nom lui colle à la peau. „Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ?” (p. 78), se demande-t-elle très peu après le début de son union avec Charles. En d’autres mots, pourquoi suis-je Mme Bovary ?¹⁴ Et le malin Rodolphe saura bien jouer sur ce point sensible.

. . . *Il reprit :*

— *Emma . . .*

— *Monsieur ! fit-elle en s’écartant un peu.*

— *Ah vous voyez bien, répliqua-t-il d’une voix mélancolique, que j’ avais raison de vouloir ne pas revenir ; car ce nom qui remplit mon âme, et qui m’est échappé, vous me l’interdisez ! Madame Bovary ! . . . Eh ! tout le monde vous appelle comme cela ! . . . Ce n’est pas votre nom d’ailleurs, c’est le nom d’un autre !*

(p. 190)

Elle fuit dans l’adultère. Mais le mot même dit bien qu’elle ne cesse pas pour autant d’être la femme (mal) mariée. En elle le prénom est revendication d’autonomie, appel à l’authentique. Son patronyme la retient, la ramène inexorablement dans la sphère de la banalité sociale.

Et son créateur même l’y emprisonne. Comme Ursule Mirouet, Eugénie Grandet, Germinie Lacerteux, plus tard Colette Baudoche, Emma Bovary aurait pu au moins voir reconnaître, dans le nom-titre, la dignité de son parcours d’existence. Le titre retenu — „bête comme la vie” aurait pu dire Flaubert — scelle définitivement son échec. Elle ne sera bien que la femme du minable officier de santé. Elle s’était voulu Emma, et d’abord pour elle-même. Elle restera *Madame Bovary*, pour les autres et pour l’éternité.

¹⁴ Des indications dans Virgil W. TOPAZIO : *Emma vs Mme Bovary*, Rice University Studies, vol. 57, 2, 1971.

Krystyna Falicka (Université MCS de Lublin):

Deux figures spatiales de la condition humaine:
Une histoire sans nom de J. Barbey d'Aureville et
L'Éducation sentimentale de G. Flaubert

Le rôle de la spatialité dans la fiction romanesque paraît si évident que le projet de l'étudier doit tout de suite affronter le danger d'énoncer des lieux communs et des vérités premières d'un intérêt douteux. Créer les personnages et les faire agir impliquent nécessairement un ou des espaces, plus ou moins explicités suivant les modes littéraires. En plus, depuis deux siècles, la littérature romanesque se plaît à décrire les lieux réellement existants et connus. Ainsi se trouve posé le faux problème de la vérité des descriptions, ou, si les lieux ne sont pas nommés ou portent des noms fictifs, les chercheurs se trouvent amenés à s'engager dans un travail de déchiffrement topologique.

Ce n'est pourtant pas l'espace conçu comme implication logique, ni l'espace analogon d'une réalité extratextuelle qui sera l'objet de la présente étude. En suivant une tendance méthodologique allant des formalistes russes et des structuralistes polonais aux travaux des sémioticiens français,¹ je vais considérer l'espace comme une création textuelle qui est à la fois élément important de la structure du monde fictif et support éventuel d'un système sémiotique assurant la cohérence du discours romanesque.

La capacité des figures spatiales de traduire les structures de l'imaginaire et les différents aspects de la condition humaine a été éminemment illustrée par les travaux de G. Bachelard, de G. Durand et de G. Poulet. Leur rôle structurant les textes littéraires est rendu visible, sur de nombreux exemples, dans un recueil d'essais publié en 1978 par l'Académie des Sciences Polonaise.²

Les deux romans qui constituent le corpus de mon étude sont des romans de la condition humaine dans ce sens qu'ils racontent la vie des personnages principaux marquée par une fatalité qui, curieusement, dans les deux cas, est symbolisée par les figures spatiales. Il m'a paru intéressant de rapprocher les romans de deux écrivains aussi différents que Barbey d'Aureville et Flaubert. La critique de *L'Éducation sentimentale* par Barbey semble marquer les divergences fondamentales et infranchissables entre les techniques dont se

¹ Cf. Denis BERTRAND: *Du figuratif à l'abstrait — Les configurations de la spatialité dans „Germinal”*. Actes sémiotiques, Documents, IV, 39, 1982.

² *Przestrzeń i literatura* [- Espace et littérature], Ossolineum, 1978.

servaient ces deux romanciers. L'écriture flaubertienne n'est, aux yeux de Barbey, qu'une, „description infinie, éternelle, atomistique, aveuglante”, qui dissimule un vide d'âme et constitue la preuve suffisante du matérialisme de son auteur. Cette technique de description n'est d'ailleurs pas mise au service d'une conception cohérente du monde qui se projetterait sur l'oeuvre: „Il va sans plan, poussant devant lui, sans préconception supérieure, ne se doutant même pas que la vie, sous la diversité et l'apparent désordre de ses hasards, a ses lois logiques et inflexibles et ses engendremens nécessaires”³. Ces critiques font deviner, par contraste, les principes majeurs de l'art romanesque aurevillien. La description, qui institue dans l'oeuvre le monde fictif, quasi—matériel, n'a donc, d'après lui, que deux fonctions: celle de composer un décor où se jouera le drame humain et celle, bien plus importante, de symboliser le monde invisible, terrain de combat entre Dieu et Satan.

Les indignations de Barbey posent, implicitement, le problème du sujet racontant et de la subjectivité du texte romanesque. Ses romans manifestent l'existence du sujet-narrateur qui, formellement, par l'emploi du pronom „je” ou „on” et d'énoncés à fonction expressive, assume la responsabilité de l'histoire présentée avec toutes ses implications philosophiques et idéologiques.

L'écriture flaubertienne, grâce à la préférence donnée à la troisième personne et grâce à la réduction considérable des énoncés expressifs, acquiert un objectivisme, tout formel, renforcé, sur le plan figuratif, par la fréquence de tableaux du monde matériel. Le sujet-narrateur n'est pas explicité, et la focalisation de l'histoire racontée est, le plus souvent, déléguée aux personnages. Tout cela s'accompagne, sur le plan stylistique, de l'emploi fréquent de lieux communs, stéréotypes du langage. Ainsi toute lecture idéologique du roman flaubertien devient extrêmement difficile, sinon impossible, et c'est cela que Barbey qualifie de „vide de tête” de Flaubert. Enfin Barbey, en vrai épigone du romantisme, se déclare ennemi de l'ordinaire et du quotidien dont la banalité et la vulgarité sont incompatibles avec le beau. Dans *l'Éducation sentimentale*, il ne trouve que vulgarité et platitude. Son héros n'est pas héros. Il devrait s'appeler „Citrouillard” et non Moreau, et son histoire n'est pas histoire: „. . . ce n'est pas une histoire que les misérables faits de la vie de ce galopin sans esprit et sans caractère . . . qui vit ou plutôt végète comme un chou, sous la grêle des faits de chaque jour”⁴.

Ainsi ces deux romanciers, à vrai dire contemporains (Barbey est de treize ans l'aîné de Flaubert et il lui survit de 9 ans), réalisent deux programmes littéraires différents et souvent antinomiques. Il n'est pas impossible que l'étude de la spatialité apporte quelques précisions sur le caractère de ces différences.

³ J. BARBEY D'AUREVILLY: *Le roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

Une histoire sans nom, publiée treize ans après *l'Éducation sentimentale*, raconte le destin tragique d'une jeune somnambule, violée pendant le sommeil par un capucin diabolique, venu prêcher le Carême dans une petite ville des Cévennes. Le drame de la jeune fille se double du drame de sa mère, la baronne de Ferjol, dont l'orgueil ne saurait s'accomoder de l'humiliation du péché supposé de sa fille et du silence que celle-ci garde sur l'auteur de son malheur. L'orgueil de la baronne fait d'elle le bourreau de la pauvre Lasthénie et la cause de son suicide. Au début du roman, on trouve la description suivante: „Le jour s'en venait bas dans l'église, assombrie encore par l'ombre des montagnes qui entourent et même étreignent cette singulière bourgade, et qui . . . semblent les parois d'un calice au fond duquel elle aurait été déposée . . . Ces montagnes dessinaient un cône renversé . . . Ceux qui vivaient dans cet abîme devaient certainement éprouver quelque chose de la sensation angoissée d'une pauvre mouche tombée dans la profondeur d'un verre vide, et qui, les ailes mouillées, ne peut plus sortir de ce gouffre de cristal.”⁵ L'image du „cône renversé” est suivie, une page plus loin, de celle de la bouteille bouchée. L'isotopie de cette description est fondée sur l'idée de la fermeture, de la circularité et de la profondeur. Sa structure sémantique repose sur deux articulations spatiales équivalentes: *fermé-ouvert* \simeq *intérieur-extérieur*. Ces deux couples d'oppositions résorbent l'idée de la circularité et de la profondeur; le cercle est la figure même de la fermeture et la profondeur entre dans le champ sémantique de l'intériorité. Pour compléter la structure sémantique de la description initiale du roman, il faut remarquer encore deux couples d'oppositions équivalentes aux premières, à savoir: *obscur-clair* et *dysphorique-euphorique*. Cette dernière introduit la perception proprement humaine de l'espace. Cela donne une série d'équivalences:

fermé-ouvert \simeq *intérieur-extérieur* \simeq *obscur-clair* \simeq *dysphorique-euphorique*

Cette structure sémantique abstraite se trouve thématisée et figurativisée au cours du récit. Ainsi la série des premiers termes d'opposition: *fermé*, *intérieur*, *obscur*, *dysphorique* correspond au thème de la solitude qui est figurativisé dans les personnages de Mme de Ferjol et de Lasthénie: „Lasthénie s'était accoutumée à la tristesse de son enfance solitaire, comme à la tristesse de ce pays où elle était née et qui lui versait sur la tête sa pauvre goutte de lumière et lui bouchait les horizons avec les parois de ses montagnes, — comme elle s'était accoutumée à la triste solitude de la maison maternelle; car Mme de Ferjol . . . voyait très peu de ce petit bourg où, de société, il n'y avait vraiment personne pour une femme comme elle.”⁶ Les deuxièmes termes d'opposition

⁵ J. BARBEY D'AUREVILLY: *Une histoire sans nom*, Paris, Gallimard, 1966, p. 267

⁶ Ibid., p. 280.

se retrouvent dans le thème de l'amour avec ses trois variantes: amour d'un homme, amour pour la mère et amour de Dieu, toutes les trois conçues comme „expansion”. Sur le plan figuratif, l'expansion se réalise dans l'épisode d'enlèvement de la future baronne de Ferjol qui quitte sa maison natale pour suivre son bien-aimé et dans la piété de Lasthénie: „Avec la tendresse innée de son âme, Lasthénie devint facilement pieuse. Elle chercha dans la prière l'expansion qu'elle n'avait pas avec sa mère.”⁷ Ce thème de l'amour est d'ailleurs faiblement explicité. La baronne le figure uniquement dans la période brève de sa jeunesse. Dans la suite de son histoire, elle manifeste un égocentrisme excessif, un repliement sur elle-même et, dans les épisodes finals, de la haine.

Par contre, les figures de la fermeture sont extrêmement nombreuses: la bague, que le diabolique capucin vole à Lasthénie, le rosaire fait de têtes de morts qu'il laisse dans la maison de la baronne, le château de Normandie, le cercueil qui barre le chemin d'Agathe revenant de son pèlerinage — tout cela renvoie à la situation sans issue dans laquelle se sont trouvées les deux femmes solitaires. Sur le plan psychologique, la figure de l'enfermement trouve son correspondant dans le silence qui s'établit progressivement entre la mère et la fille et qui est une conséquence à la fois de leur sensibilité et de leur orgueil. L'égocentrisme de la baronne est encore une forme d'enfermement. Elle identifie complètement sa fille à elle-même, ce qui est visible dans la scène cruelle où elle se frappe et se blesse avec la croix, en se punissant à la fois de son péché de jeunesse et du péché supposé de sa fille.

L'opposition *fermé-ouvert*, qui est sans doute l'articulation de base pour le système sémiotique que constitue le roman aurevillien, indique l'ambiguïté du niveau axiologique. La fermeture est mauvaise, car elle étouffe les sentiments, elle rend malheureux, elle s'associe à la mort, mais, d'autre part, elle protège contre le péché (le capucin est un homme du dehors) et surtout contre le scandale de son dévoilement. L'ambiguïté pèse surtout sur le thème de l'amour humain. Dans *Une histoire sans nom*, l'amour est tantôt le plus grand bonheur et une manifestation de la force et de la vie, tantôt le plus grand péché. „Mme de Ferjol croyait [...] que le Démon avait à son service des incarnations terribles, mais elle savait par sa propre expérience [...] que l'amour est, de toutes, la plus redoutable!”⁸ Cela confirme la remarque de Ph. Berthier constatant que chez Barbey, la sexualité „est intensément vécue selon un mouvement ambigu de fascination-répulsion qui est la caractéristique même du sacré.”⁹

Cette analyse, fort provisoire, des relations sémantiques qui forment la charpente du roman et déterminent la composition du monde fictif, montre,

⁷ Ibid., p. 281.

⁸ Ibid., p. 304.

⁹ Philippe BERTHIER: *Barbey d'Aureville et l'imagination*, Genève, Droz, 1978, p. 186—187.

en gros, le système de références internes, de correspondances entre les différents niveaux du texte. Le schéma idéologique qui s'en dégage est parallèle à la figurativité. La spiritualité y correspond à l'intériorité et la matérialité à l'extériorité. Le couple *spirituel-matériel* s'accompagne de l'opposition *mystère-révélation*. L'histoire de la grossesse mystérieuse de Lasthénie illustre ce jeu d'oppositions d'une manière particulièrement adéquate.

L'étude de la spatialité rend évidente l'extraordinaire symétrie du texte aurevillien, symétrie garantissant sa cohérence idéologique, ainsi qu'une clarté et une simplicité toutes classiques.

Le début et la fin de *l'Éducation sentimentale* semblent être marqués par l'image de la ligne droite. La description du premier voyage de Frédéric commence ainsi: „Enfin le navire partit; et les deux berges [...] filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.”¹⁰ L'image est dynamique et la ligne est ici trajet et symbole du voyage, lui-même d'ailleurs symbolique.¹¹ On a affaire ici au thème majeur de l'histoire de Frédéric, qui est celui du déplacement et du retour. Déplacement au sens propre, réalisé sous forme de voyages entre Paris et Nogent, de promenades et de visites que Frédéric fait aux femmes aimées, et déplacement, au sens psychologique, du centre d'intérêt qui lui fait poursuivre différents rêves d'amour et de carrière. L'image de la ligne revient dans le dernier chapitre, revêtue cette fois de sens moral; l'échec de tous les rêves des deux amis est expliqué par Frédéric comme „le défaut de ligne droite” et par Deslauriers, comme „excès de rectitude”. La ligne comme trajet et la ligne comme image d'une conduite ont cela de commun qu'elles impliquent un point d'arrivée, un but. Elles impliquent également une articulation spatiale: *ici-là*.

Dans le premier chapitre apparaît encore la figure du centre, et c'est le personnage de Mme Arnoux qui le constitue dans la perception de Frédéric: „Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne. L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait.”¹² Le centre a son axiologie, il est la forme de la perfection. Cela rappelle la conception de l'oeuvre idéale que Flaubert a présentée dans une lettre à Mme Roger des Genettes: „Tout oeuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule.”¹³

Frédéric collégien rêve „des amours de princesses” et „de fulgurantes orgies avec des courtisanes illustres”. Mme Dambreuse, qui figure le premier rêve, est présentée comme centre d'une assemblée quand Frédéric lui fait sa pre-

¹⁰ G. FLAUBERT: *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier, 1964, p. 1.

¹¹ Cf. Albert THIBAUDET: *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1963, p. 152.

¹² FLAUBERT, *op. cit.*, p. 9.

¹³ G. FLAUBERT: *Correspondance*, 8^e série, Paris 1930, Conard, p. 309.

mière visite.¹⁴ Rosanette, incarnation du deuxième rêve, est identifiable surtout à travers la description de son boudoir: „Il entra dans le boudoir, capitonné de soie bleu pâle avec des bouquets de fleurs des champs, tandis qu'au plafond, dans un cercle de bois doré, des Amours, émergeant d'un ciel d'azur, batifolaient sur des nuages en forme d'édredon.”¹⁵ Le point central est bien visible et tout y est significatif du métier de Rosanette; aussi bien le cercle d'or que le pluriel des *amours* et l'édredon des nuages.

Si l'idée du centre implique celle de la périphérie, ce couple d'oppositions est analogue au couple *ici-là*. En plus, l'image de la ligne pourrait signifier le parcours entre le centre et la périphérie et inversement. Le centre implique également la circularité et le cercle est une figure particulièrement apte à signifier le retour au point de départ. L'étude des événements par rapport aux buts que se proposent les héros du roman fait ressortir une structure extrêmement régulière où toutes les histoires d'amour et l'histoire politique s'articulent en une série de séquences dont chacune se compose de trois éléments stables: 1) l'établissement du contact; 2) le point culminant conjonctif; 3) la rupture du contact.¹⁶ Cela donne une suite de rapprochements et d'éloignements constituant le mouvement de la navette et correspondant à l'articulation *ici-là*. Si l'image du centre semble évoquer celle du cercle, le mouvement de la navette et le mouvement circulaire signifient, tous les deux, le retour au point de départ. Cela laisse planer une ambiguïté sur l'identité des formes géométriques évoquées par les métaphores flaubertiennes: s'agit-il de la ligne droite ou courbe? L'image citée du ruban qu'on déroule n'est pas la figure parfaite de la rectitude, et la conversation finale de Frédéric et de Deslauriers conclut à la fois à l'absence et à la présence de „la ligne droite”. Reste le déplacement avec son articulation *ici-là*, équivalente au couple *proche-lointain*.

Les difficultés se multiplient quand on essaie d'attribuer aux articulations spatiales une axiologie et une thymie. Le centre comme valeur positive correspond aux termes *là*, *lointain*, puisque les valeurs poursuivies dans ce roman ne sont jamais tout à fait atteintes. La logique particulière de cette oeuvre veut qu'elle soit, elle aussi, en perpétuel déplacement. Ainsi Frédéric, après avoir préparé la chambre pour Mme Arnoux, y couchera avec Rosanette, celle-ci, dans l'épisode de Fontainebleau, apogée de leurs amours, fait figure de jeune mariée et non de „courtisane illustre”, Mme Dambreuse devient maîtresse de Frédéric quand elle n'est plus la femme riche qu'il désirait et, dans le dernier et le plus intime entretien avec Mme Arnoux, Frédéric parle d'amour à „la femme qu'elle n'était plus”. Aussi les sentiments de Frédéric sont-ils

¹⁴ FLAUBERT: *L'Éducation sentimentale*, p. 130.

¹⁵ Ibid., p. 117.

¹⁶ Cf. Krystyna FALICKA: *L'Architecture de l'Éducation sentimentale*. Romanica Wratislaviensia, VII, Wrocław, 1972.

ambivalents: il pleure, apparemment de bonheur, lors de la première nuit avec Rosanette; auprès de Mme Dambreuse, „il fut surpris par la facilité de sa victoire”, et, dans la dernière scène avec Mme Arnoux, il sent à la fois „une convoitise” et „une répulsion”.

Toutes ces ambiguïtés, loin d'être des imperfections, constituent, au contraire, un système, travaillé en détail, qui vise la neutralisation des contraires à tous les niveaux de la structure romanesque. Il empêche la transmission d'un message idéologique univoque. Celui-ci est remplacé par le spectacle des aspects contradictoires des êtres et des choses ou, plus précisément, par des échantillons de discours contradictoires qu'on peut tenir sur les êtres et les choses. Le *Dictionnaire des idées reçues* est déjà là.

L'étude de la spatialité montre que la contradiction est déjà à la base du système sémiotique qui détermine la construction du monde fictif et les éléments d'une idéologie absente. L'unique opposition solide: *ici-là* est neutralisée par le mouvement de la navette et le mouvement circulaire où *là* indique le même point de l'espace qu'*ici*.

Les deux romans analysés sont donc des textes à références internes. Ces références fonctionnent pourtant différemment. Dans *Une histoire sans nom*, elles servent à piloter le lecteur invité à compatir au malheur et à s'effrayer du mal. Dans *l'Éducation sentimentale*, elles constituent des symétries dessinant des formes géométriques neutres qui déroutent au lieu de piloter.

L'analyse des structures spatiales permet de préciser la spécificité des techniques littéraires dont se servent Barbey et Flaubert romanciers.

Jerzy Falicki (Université MCS de Lublin):

Lamme Goedzak — l'acolyte d'Ulenspiegel ou son double?

Certains textes de narration mettent au premier plan deux personnages dont l'importance dépasse de loin celle de tous les autres. Le plus souvent, il s'agit dans ces romans de couples d'amoureux. Tristan et Yseult, Aucassin et Nicolette, Astrée et Céladon, Manon Lescaut et le Chevalier Des Grieux, Paul et Virginie, le Capitaine Fracasse et Isabelle, Pierre et Luce — en voilà quelques-uns, choisis parmi ceux dont les noms figurent dans les titres.

Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont les couples d'hommes. Les deux partenaires qui constituent le couple peuvent être associés, au niveau de l'histoire, par diverses relations. Ils peuvent lutter ou coopérer, être amis, rivaux, camarades, frères d'armes, maître et serviteur, enseignant et disciple, protecteur et protégé, persécuteur et persécuté, dupeur et dupé, etc. Qu'il suffise d'en mentionner quelques-uns pour se rendre compte qu'ils sont assez nombreux et que l'on peut les rencontrer dans toutes les littératures et à toutes les époques: Renard et Ysengrin, Pantagruel et Panurge, Don Quichotte et Sancho Pança, Jacques le Fataliste et son maître, Onéguine et Lensky, Vautrin et Rastignac, Jean Valjean et Javert, Wokulski et Rzecki, Bouvard et Pécuchet, Jean-Christophe et Olivier, le brave soldat Švejk et le lieutenant Lukaš, Kyo et Gisors, le petit prince et l'aviateur, et tant d'autres.

Ces personnages-partenaires sont toujours essentiellement liés l'un à l'autre, c'est-à-dire l'un ne serait pas ce qu'il est sans l'autre et inversement. Leurs caractères, leur statut social et leur formation, et même le degré de plausibilité de leur existence extra-littéraire peuvent être différents, néanmoins l'un conditionne l'essentiel de l'autre en tant que personnage littéraire. En plus, malgré l'hétérogénéité, voire, souvent, les traits évidemment antinomiques des partenaires, les couples sont toujours conçus en fonction d'un même message idéologique du texte. Le message en question n'est décodable qu'à travers l'architecture du contenu événementiel, la manière de narrer, les procédés de rhétorique et les relations entre les personnages, bref — en déchiffrant la structure de l'oeuvre.

Il semble qu'en parlant des couples en question, il serait utile d'envisager surtout les relations structurales qui peuvent exister entre les partenaires. A cet égard, nous nous proposons de distinguer deux relations fondamentales, selon la

compatibilité ou l'incompatibilité des buts assignés aux personnages. Ces deux relations de finalité présentent, chacune symétriquement, deux variantes en fonction des moyens ressemblants ou dissemblants adoptés par les personnages. Nous les appelons relations de modalité :

Rel. de finalité:	compatibilité		incompatibilité	
Rel. de modalité:	ressembl.	dissembl.	ressembl.	dissembl.

Toute schématisation risque d'être sommaire. Toutefois, malgré l'énorme diversité des oeuvres littéraires, les combinaisons offertes par les textes semblent se laisser réduire à ces quatre relations de base.

Il va de soi que ces relations sont susceptibles de changer avec le développement de l'action, elles peuvent se compliquer par l'intervention d'autres personnages et surtout l'image peut se brouiller à cause de la multiplicité des buts que chaque partenaire du couple se propose de poursuivre. Une analyse exhaustive entraînera donc la nécessité de distinguer les buts principaux et secondaires de chaque personnage, en tenant compte aussi de la dynamique du développement de celui-ci. C'est pourquoi une division de l'histoire en phases consécutives sera indispensable.

Si simple qu'il puisse paraître, notre schéma a des chances de s'avérer utile pour trois raisons : il peut contribuer à la définition du statut des personnages et des relations entre eux ; il ouvre la perspective d'une classification, donc d'une typologie ; enfin, il crée la possibilité de comparer, à l'égard du réseau des relations entre les personnages, des oeuvres apparemment très éloignées.

Il convient toutefois de signaler aussi les inconvénients et les limites de ce type d'investigation qui ne concerne qu'un fragment de la structure du texte, à savoir celui qui se réfère aux relations entre les personnages, tout en laissant de côté les autres éléments. En plus, si la distinction entre les niveaux final et modal est relativement facile, le discernement des oppositions compatibilité *vs* incompatibilité et ressemblance *vs* dissemblance peut souvent présenter de considérables difficultés pendant l'analyse des oeuvres littéraires concrètes. Les avatars de la quantification dans les recherches en sciences humaines se font sentir aussi dans notre domaine.

Il resterait à démontrer que la méthode proposée est adoptable à l'étude des couples d'amoureux, c'est-à-dire à ceux que nous avons d'emblée exclus de nos considérations.

Thyl Ulenspiegel et Lamme Goedzak constituent, parmi les couples qui nous intéressent, un exemple remarquable. Les noms des deux partenaires figurent dans le titre du livre : *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et*

* * *

*glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*¹. Publiée en 1867, l'oeuvre de Charles De Coster est une reprise et transformation des textes dont l'origine, sans doute germanique, remonte à la fin du moyen âge. Le plus ancien recueil connu parut à Brunswick en 1483. Les premières versions flamandes datent du milieu du XVI^e siècle et le texte fut traduit en français en 1559 sous le titre d'„Ulespiegle". Les aventures du farceur malicieux et frivole devaient jouir d'une grande popularité auprès du public francophone à en juger d'après l'entrée dans la langue française, dès le XVI^e siècle, de l'adjectif *espiègle*, par francisation de l'allemand *Eulenspiegel*, et du substantif dérivé *espièglerie* confirmé par le Dictionnaire de l'Académie en 1694.

S'il est donc vrai qu'Ulenspiegel se réclame d'une longue ascendance, il n'en est pas moins vrai que De Coster avait fondamentalement transformé ce personnage et qu'il l'avait fait accompagner, à partir de la deuxième partie de l'oeuvre, de Lamme Goedzak (Agneau-sac à bonté), lui aussi emprunté au folklore flamand.

Il est facile de distinguer dans *la Légende d'Ulenspiegel* les fragments empruntés directement aux textes de la foire. Sur les quatre parties dont le roman se compose, ce n'est que la première qui reproduit fidèlement le modèle folklorique et c'est elle qui s'inscrit dans la tradition de la littérature bourgeoise, par son irrévérence pour l'ordre féodal, par son estime pour l'intelligence et par ses accents grossiers.

Les trois parties suivantes, sans perdre entièrement ce caractère, prennent les traits de l'épopée, leur message idéologique s'amplifie, et les aventures du farceur sont dorénavant subordonnées à la cause nationale et religieuse: Ulenspiegel s'engage dans la lutte contre la tyrannie d'une puissance étrangère.

Dans la première partie, la narration est focalisée sur Ulenspiegel. Lamme n'y apparaît qu'épisodiquement, au chapitre LVI, comme compagnon débonnaire de Claes, le père d'Ulenspiegel, dans la taverne de la Blauwe-Torre à Damme. Cependant, Ulenspiegel vagabonde dans le Pays Rhénan et revient à la maison au moment où son père, accusé d'hérésie, va être brûlé sur le bûcher. La scène du martyr de Claes constitue le point tournant de l'histoire d'Ulenspiegel. Le fils et la mère, Soetkin, recueillent un peu de cendres qu'Ulenspiegel portera désormais dans un sachet sur sa poitrine „comme le feu de vengeance contre les bourreaux"².

C'est à partir de ce moment que De Coster s'écarte de la conception primitive de son héros: Ulenspiegel l'insouciant et désinvolte devient Ulenspiegel le vengeur. Dorénavant, l'histoire sanglante des Pays-Bas occupés par les Espagnols se mêle à la légende et le drame familial prend les dimensions du drame national.

¹ Toutes les références renvoient à l'édition intégrale avec la préface de C. LEMONNIER, Bruxelles, 1928, Lamertin.

² I, 75, p. 124.

Ulenspiegel quitte la maison et aussitôt rencontre Lamme Goedzak. Celui-ci l'accompagne pour chercher sa femme qui a abandonné son foyer sans raison plausible. C'est plus tard que l'on apprendra qu'elle a obéi à un moine fanatique. Lamme est donc aussi de quelque manière victime du régime de l'inquisition.

Les deux amis devenus inséparables se lient aux Gueux et vont parcourir les Pays-Bas, prêcher la révolte contre l'ennemi oppresseur. Ils luttent contre l'envahisseur espagnol dont ils espionnent les mouvements et dénoncent les provocateurs. Tantôt par la ruse, en clandestinité, tantôt dans les batailles et embuscades, les deux champions de la révolte harcèlent les Espagnols et leurs mercenaires, et ils se forgent une morale souple où tous les moyens sont permis pour libérer la Flandre terrorisée.

Thyl Ulenspiegel situe la libération du pays au premier plan. Les cendres de Claes auxquelles le texte fait si souvent allusion, battent sur sa poitrine et lui donnent la force nécessaire. Il restera fidèle à la première tâche qu'il s'impose, même quand il aura vengé son père et épousé Nele. De Coster a conçu son héros inébranlable. Il ne vieillit pas et il est immortel bien que la plausibilité en souffre. C'est le dernier épisode, celui de la „résurrection” d'Ulenspiegel qui fait penser au rôle que De Coster lui assigne: Ulenspiegel secoue le sable et se lève en disant: „Inquisiteur! [...] tu me mets en terre tout vif pendant mon sommeil. Où est Nele? L'as-tu aussi enterrée? [...] Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit, Nele, le coeur de la mère Flandre? Elle aussi peut dormir, mais mourir, non! Viens, Nele. Et il partit avec elle en chantant sa sixième chanson, mais nul ne sait où il chanta la dernière”³.

Cependant Lamme Goedzak subit une évolution. Ce tendre gourmand et mari bonasse s'unit à Ulenspiegel d'abord pour retrouver sa femme. Au début de la pérégrination commune, les calamités que la Flandre doit endurer l'émeuvent peu. Mais bientôt il change: sans cesser d'être bon vivant et gourmand, il devient à peu près aussi engagé dans la résistance que son grand compagnon. Parfois on le voit même prendre l'initiative. Son humeur pacifique et sa simplicité naïve forment un curieux contraste avec la vivacité de corps et la lucidité d'esprit d'Ulenspiegel. Mais ce contraste concerne la surface, car, au fond, ces deux personnages se complètent.

La critique juxtapose souvent l'oeuvre de De Coster et celle de Cervantes. C'est J. Hanse qui prévient contre une telle simplification: „De Coster a sans doute pensé au couple Don Quichotte — Sancho, mais il n'a retenu que la suggestion opposant, dans une aventure pleine d'imprévu, le matérialisme à l'idéalisme; pour le reste, ce serait une erreur de pousser plus loin le parallèle”⁴. Il semble même qu'il serait hasardeux d'imputer à Ulenspiegel l'attitude

³ IV, 9, p. 411—412.

⁴ Joseph HANSE: *Charles De Coster*, in Gustave CHARLIER et Joseph HANSE: *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, 1958, t. II, p. 316.

idéaliste. De même Lamme n'est pas un matérialiste. Les deux partenaires ont été conçus selon le modèle de la plénitude exubérante, typique de la Renaissance. Les différences entre eux résultent plutôt d'une distribution inégale des accents dans la caractérisation. C'est le contraste physique qui, par un jeu des apparences, peut tromper le lecteur non averti, à commencer par l'énorme tour de taille de Lamme dont il est si souvent question dans le texte.

Lamme, plus faible et moins résistant à la faim que son compagnon, compense cette faiblesse par la ruse et la prudence. Il sauve Ulenspiegel des pièges que lui tendent les espions et les provocateurs au service du duc d'Albe (3, XIX : 3, XXXV). Mais nous le voyons aussi tuer trois soudards déguisés en prédicateurs, dans une embuscade (3, XXIII) et, bien qu'il dise qu'il „aime mieux tuer un poulet qu'un homme”⁵, il finit par acquérir une grande assurance guerrière. „Et Lamme, cheminant avec Ulenspiegel toujours précédé de sa réputation victorieuse, commença de croire lui-même à sa grande force, et devenant fier et belliqueux, il se laissa croître le poil”⁶. Appelé d'abord ironiquement „Lamme le Lion”, le gros bonhomme fit plus tard preuve d'andace, sur terre et sur mer, dans la flotte des Gueux.

Ce qui brouille un peu la caractérisation de Lamme, ce sont ses propres déclarations. Selon ce qu'il dit, „son métier est de manger et boire ses terres, fermes, censes et manses, de chercher sa femme et de suivre en tous lieux son ami Ulenspiegel”⁷. Mais il agit d'après une autre hiérarchie de buts, ce qui l'amène par exemple à ne pas s'apercevoir de la présence de sa femme, lorsque celle-ci se fait deviner dans les parages. Pourtant, le même Lamme s'avère bien plus vigilant aux dangers de la trahison. Quand Ulenspiegel est aveuglé par les charmes d'une fille, c'est Lamme qui flaire le piège. Dans ces moments, il se comporte comme Ulenspiegel devrait se comporter afin de réaliser sa mission principale.

Lamme est là, non seulement en tant que confident grâce à qui le dialogue est possible, mais surtout comme l'autre „face” du même Ulenspiegel. Ainsi, De Coster n'a pas besoin de „tailler” son héros en deux, comme le fera quelques années plus tard Alphonse Daudet en divisant le sien, pour le monologue intérieur, en Tartarin-Don Quichotte et Tartarin-Sancho Pança. Lamme joue parfois le rôle de la tentation d'Ulenspiegel, la tentation passagère et vite surmontée, d'abandonner la lutte pour mener une vie oisive. Mais, d'autre part, il lui arrive aussi d'encourager son ami.

Ulenspiegel et Lamme constituent un couple harmonieux. Mis à part quelques rares dissentiments, ils agissent de concert et se remplacent mutuellement de temps en temps. Au niveau idéologique, ils sont porteurs du même

⁵ III, 22, p. 232.

⁶ III, 27, p. 249.

⁷ III, 34, p. 274.

message patriotique qui se résume en une phrase : chacun doit défendre sa patrie selon ses possibilités, sans nécessairement changer sa condition et son caractère. En effet, Ulenspiegel ne cesse pas d'être farceur, comme Lamme n'arrête pas sa gourmandise. Chacun d'eux reste en quête d'un but personnel, privé, ce qui rend ces personnages plus plausibles et moins pathétiques.

L'alliance des deux amis révoltés ne dure pas jusqu'à la fin de l'action. Elle se termine le jour où Lamme retrouve sa femme, ce qui coïncide d'ailleurs avec un éclaircissement de la situation politique. Les problèmes familiaux résolus et le coupable puni, Lamme va rentrer dans la vie paisible. Cependant Ulenspiegel reste dans les rangs des Gueux et ne change en rien sa manière de vivre, même lorsque Nele, sa bien-aimée, le rejoint enfin, après avoir rempli jusqu'au bout ses devoirs filiaux. Lamme apparaît dans le texte plus tard et il en disparaît plus tôt qu'Ulenspiegel, quand celui-ci, par une sorte de catharsis, devient symbole de l'esprit de la mère Flandre, c'est-à-dire au moment où le côté corporel du héros national perd de son importance. Mais pendant que Lamme et Ulenspiegel sont ensemble, Lamme reste, un peu malgré lui, fidèlement attaché à la résistance. Les buts primordiaux des deux vagabonds sont donc non seulement compatibles, mais identiques.

Le couple Ulenspiegel-Lamme est uni par la ressemblance des moyens que les deux amis empruntent pour aboutir : ruse, tromperie, mobilité, déguisement, supercherie, faux papiers, etc. Mais pour contrebalancer ce fardeau négatif, De Coster dote les deux amis de quelques traits positifs : ils compatissent avec les pauvres, ils sont également généreux, ils nourrissent le même mépris pour les lâches et, surtout, ils aiment la bonne chère. Leurs traits sont grossis, ce qui concerne d'ailleurs aussi les autres personnages de l'épopée. Un certain gigantisme semble accuser ici la parenté de l'oeuvre de De Coster avec celle de Rabelais.

Les relations de modalité se nuancent un peu quant aux buts secondaires, ceux-ci divergents mais compatibles. Les deux amis pèrègrinent ensemble, mais si Lamme peut mener sa quête ouvertement, Ulenspiegel doit dissimuler ses affaires personnelles, car elles se lient trop étroitement à la situation politique. Les deux personnages investissent ici le rôle d'adjuvants réciproques, et ce n'est que dans ce sens secondaire que Lamme cesse d'être le double d'Ulenspiegel et devient son acolyte.

La leçon fondamentale que De Coster fait tirer de son oeuvre est simple. Il attire l'attention sur la nécessité de hiérarchiser les valeurs : d'abord la patrie, et après, la famille. C'est dans le personnage de Lamme que cette morale est bien visible, car c'est lui qui offre un exemple d'accepter déceimment la condition de l'homme.

Tivadar Gorilovics (Université Lajos-Kossuth de Debrecen):

Un homme de lettres dans une maison bourgeoise

(Autour d'un personnage de *Pot-Bouille*)¹

Chez un romancier dont la plus haute ambition est de créer l'illusion de la réalité, un personnage *anonyme* passe d'ordinaire pour n'avoir qu'une importance toute relative, le plus souvent réduite à une seule apparition (un cocher, un commissionnaire, les passants dans la rue...). C'est comme dans les pièces de théâtre: un figurant peut être dépourvu de nom, un protagoniste jamais. Les réalistes sont tout particulièrement imprégnés du souci, si bien caractérisé par Ian Watt, de baptiser „leurs personnages de façon à suggérer qu'on [doit] les considérer comme des individus particuliers dans le milieu social contemporain”, des individus ayant par conséquent nom de famille et prénom(s), les noms propres ainsi attribués étant l'expression d'identités particulières.² Un personnage sans nom se situe en principe tout en bas de l'échelle dans la hiérarchie adoptée par l'auteur ou le narrateur.

Cela dit, ce qui frappe dans *Pot-Bouille* de Zola, c'est précisément l'importance que le romancier y accorde à certains personnages anonymes. Il y en a un, en particulier, que l'on est tenté d'identifier tout bonnement avec Zola lui-même, puisqu'on apprend à son propos, dans l'avant-dernier chapitre, qu'il a écrit un roman „plein de cochonneries sur les gens comme il faut” et, notamment, sur le propriétaire de la maison, ce qui correspond très exactement au sujet de *Pot-Bouille*. L'anonymat recouvre donc ici ce que Philippe Hamon, dans son livre sur le système des personnages dans *les Rougon-Macquart*, appelle „le personnage le plus important de l'oeuvre”, c'est-à-dire „l'auteur lui-même”.³ Nous aurions donc affaire à un anonymat trompeur et, du reste, cousu de fil blanc, à une astuce transparente, simple jeu, clin d'oeil ironique ou amusé d'un auteur en direction de ceux qui sont d'accord avec lui, ou défi lancé, au contraire, au public hostile, criant au scandale. Vu sous un autre angle, l'anonymat pourrait être l'indice du type de personnage que le même Ph. Hamon définit

¹ Le texte du roman de Zola sera cité d'après l'édition de la Pléiade, *Les Rougon-Macquart*, t. III. On a utilisé, dans la même édition, l'étude et les notes de Henri MITTERAND.

² Ian WATT: *Réalisme et forme romanesque*, dans *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, 1982, p. 25—27.

³ Philippe HAMON: *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 83.

comme un personnage „délégué à la vision” et „qui est sur la scène du texte comme la signature même de l’auteur-descripteur”, un de ces „observateurs-voyeurs” qui sont comme les „substituts romanesques” à la fois de l’auteur et du lecteur.⁴ Tout cela est plausible et parfaitement justifié. Il n’en reste pas moins vrai que d’autres questions peuvent se poser.

Quand on examine, par exemple, le rapport du personnage à son modèle supposé, on se rend compte de certains écarts qui sont trop voyants pour ne pas être significatifs. Zola, dans ses notes préparatoires comme dans le texte du roman, insiste sur le fait que son homme de lettres et sa femme forment „un ménage heureux”, avec „deux beaux enfants, dont les têtes souriantes” (derrière les glaces d’un grand landau) ne cachent d’abord „les profils vagues du père et de la mère” (dans le chapitre VI) que pour permettre au narrateur de montrer, dans l’avant-dernier chapitre du roman, ces heureux parents souriant à leur tour „à leurs enfants, deux beaux enfants blonds, dont les petites mains se disputaient un bouquet de roses”⁵. On ne dispensera d’explicitier les connotations possibles de ces petites mains... Rien dans le mariage de Zola, qui n’a pas eu d’enfants d’Alexandrine, n’autorisait une telle idylle. On sait qu’aux alentours de la quarantaine, le maître de Médan traversait justement une période d’abattement et même d’angoisse qui lui donnait, à en croire le *Journal* d’Edmond de Goncourt, un „air lugubre et hagard”. Le cher confrère s’en étonnait en ces termes: „La vie est vraiment bien habilement arrangée pour que personne ne soit heureux. Voici un homme qui remplit le monde de son nom, dont les livres se vendent à cent mille [...]: eh bien, par cet état maladif [...] il est plus désolé, il est plus noir que le plus déshérité des fruits secs!”⁶

L’homme de lettres de *Pot-Bouille* n’est donc pas à proprement parler un autoportrait, ou si c’en est un, il est idéalisé à tel point qu’il en devient méconnaissable. Interprété d’un point de vue biographique ou psychologique, c’est bien plutôt la projection d’un rêve dans lequel l’imaginaire à la fois côtoie et, surtout, déforme une réalité jugée sans doute trop décevante. Quoi qu’il en soit, le personnage qui naît de ce rêve de compensation, acquiert, grâce aux transformations qui s’opèrent sous le couvert de l’anonymat, un poids supplémentaire dans la mesure où il devient un *type*, le type de l’écrivain moderne. Si Zola a cédé à la fin de *Pot-Bouille* à la tentation du jeu, en attribuant à son personnage la paternité d’un roman tout à fait semblable, on a de bonnes raisons de penser que ce jeu-là n’était point l’enjeu proprement dit de la fiction. Il s’agissait de poser l’homme de lettres, en tant que tel, face à ce que Zola appelait, dans sa lettre au critique du *Gil Blas*, Henry Fouquier, la „grosse masse bcur-

⁴ Ibid., p. 82.

⁵ Les deux dernières citations se trouvent p. 109 et 360.

⁶ Cité par H. MITTERAND, p. 1606.

geoise”⁷, avec laquelle l'écrivain Zola avait des comptes à régler, conscient du reste de la portée générale du problème ainsi abordé.

L'homme de lettres de *Pot-Bouille* assume donc un rôle, de même que le menuisier qui représente dans le roman le type de l'ouvrier, ou le monsieur „très distingué”, type de l'honnête bourgeois au-dessus de tout soupçon. L'anonymat est signe de typisation, même si le cas du dernier personnage est particulier, son anonymat n'étant pas à imputer au seul narrateur. Il va de soi que ce personnage se confond en définitive avec „les gens comme il faut” qui habitent la maison de la rue de Choiseul. L'ouvrier, au contraire, avec l'homme de lettres, non seulement s'en distingue nettement, mais se pose à son tour face à eux, même si sa position et son opposition sont d'un caractère bien différent de celles de l'écrivain. Ce qu'il dit au propriétaire quand celui-ci lui donne congé dans une scène à la fois ridicule et odieuse, à propos de la maison, „cette baraque” où se passent „de propres choses” et où on rencontre „du joli fumier”⁸, fait de lui une espèce d'allié naturel de l'intellectuel critique, en même temps que sa conduite „bon enfant”, son attitude franche et véritablement honnête font contraste avec l'hypocrisie invétérée et les réactions hystériques du propriétaire et de son concierge.

Ici, ouvrons une parenthèse. L'insertion dans le roman de ce personnage ne s'est pas faite sans hésitations de la part de l'auteur, comme en témoignent les notes préparatoires de l'*Ébauche* où on peut lire: „Il faut que je prenne pour cadre une maison moderne, dans laquelle logeront tous mes personnages (rien que des bourgeois, pas un ouvrier, le contraire de ma maison de la rue de la Goutte d'Or) [. . .]”. *Pas un ouvrier?* Il se ravise aussitôt: „Jusqu'ici je n'ai pas la grande ligne philosophique. Il me faudrait peut-être pour l'avoir prendre un ouvrier et le poser en comparaison.” *Un ouvrier posé en comparaison?* Zola se ravise de nouveau: „Mais non, il suffira de montrer la pourriture d'une maison bourgeoise, des caves au grenier, avec une montée du drame, et un summum final.”⁹ Ce qui revient à dire, soit dit en passant, qu'il envisage ici une possibilité de peindre le bourgeois sans la moindre référence à l'ouvrier.

Pourquoi ce flottement ? Zola est à la recherche d'une signification ou d'une vérité que son intuition tend à cristalliser autour d'une antithèse opposant l'ouvrier au bourgeois et exprimant du même coup l'antagonisme des deux classes, dans une perspective de philosophie de l'histoire bien caractéristique de la fin de siècle, hantée par l'idée de décadence et la peur d'une révolution sociale. La „grande ligne philosophique” pourrait reposer sur cette antithèse, le personnage de l'ouvrier pouvant être chargé de symboliser les forces qui minent de l'intérieur l'ordre établi. On aura reconnu là la matière de *Germinal*, composé deux ans plus tard. En attendant, Zola préfère mettre l'accent sur la

⁷ Citée par H. MITTERAND, p. 1632.

⁸ Chap. VI, p. 116.

⁹ Voir p. 1609, 1610.

dénonciation de la „pourriture” et se contente d’effleurer seulement les graves problèmes, dont celui de la lutte des classes. Si finalement il introduit quand même un personnage ouvrier dans son roman, le rôle de ce personnage ne sera pas d’opposer la force à la force, il ne sera investi d’aucune mission historique. La différence est de taille, il faut en convenir. Sans doute le narrateur trouve-t-il le moyen de peindre, à défaut du terrible adversaire de classe, *la peur* qu’éprouve à son égard la bourgeoisie. Il suffira, dans le roman, d’une simple crise de politique intérieure pour que les bourgeois cèdent à leurs obsessions: „Ils voyaient des ouvriers, noirs de poudre et de sang, entrer chez eux, violer leur bonne et boire leur vin.”¹⁰ Cette bourgeoisie a la hantise de la „décomposition finale”, „le cauchemar du spectre rouge”¹¹, mais la classe ouvrière n’est pas là pour alimenter ses peurs. L’ouvrier de *Pot-Bouille* reste inoffensif, terme d’une simple comparaison, comme l’est aussi la maison de la rue de la Goutte d’Or. Il s’agit de démontrer qu’il y a pire que cette maison de *l’Assommoir*. Dans le premier plan détaillé de son roman, Zola note à ce propos: „montrer la bourgeoisie à nu, après avoir montré le peuple, et la montrer plus abominable, elle qui se dit l’ordre et l’honnêteté”.¹² Ce sera aussi le sens de la peinture de la domesticité. Le monde des domestiques n’est que l’envers de celui des maîtres, à la manière de cette étroite cour intérieure où prennent jour toutes les cuisines et où se déversent toutes les hontes de l’honnête maison bourgeoise.

L’homme de lettres est en fait le seul personnage du roman qui ne souffre d’aucune faiblesse et dont la supériorité intellectuelle et morale est évidente. S’il existe à côté de lui deux autres personnages capables d’une certaine élévation de vue — le médecin et le prêtre —, ils ont néanmoins chacun leurs limites et ne sauraient soutenir la comparaison avec lui. Ce personnage d’homme de lettres traverse du reste le roman sous le signe de la différence. Si les locataires de la maison se connaissent et se fréquentent, ni lui ni sa femme ne sont connus de personne: „des gens qu’on ne voit jamais”, dit d’eux l’architecte Campardon qui présente les locataires dans le premier chapitre. Ils ne vont ni à l’église pour assister à un mariage, ni à l’enterrement du propriétaire: „de drôles de locataires”, remarque le concierge, et qui font „autrement que les autres”¹³. Même leurs vacances, au lieu de les passer à Trouville, ils les passent en Espagne, aux bains de mer. Ils sont différents jusque par leurs domestiques, „un ménage tranquille”¹⁴, comme de juste, vraie réplique du „ménage heureux”. Ce couple décidément n’est pas comme les autres, avec „son air de n’ avoir besoin de personne et d’être toujours parfaitement heureux”.¹⁵

Est-ce à dire que l’homme de lettres de Zola soit la négation pure et simple

¹⁰ Chap. XVIII, p. 374.

¹¹ Ibid., p. 382 et chap. XI, p. 220.

¹² P. 1619.

¹³ Chap. VIII, p. 144.

¹⁴ Chap. VI, p. 104.

¹⁵ Ibid., p. 109.

de toute bourgeoisie ? Non, bien sûr, puisque le personnage est, quoi qu'il fasse, un locataire de la maison bourgeoise, c'est-à-dire bourgeois lui-même, taillé dans la meilleure étoffe. N'est-il pas riche et même, probablement, le plus riche de tous les locataires ? Il habite en effet au second étage où il loue apparemment deux appartements à la fois, ce qui n'est pas peu dire quand on sait que, un étage au-dessus, les Campardon payent deux mille cinq cents francs le leur, l'équivalent à l'époque de deux années de salaire au moins d'un employé de bureau. C'est un monsieur qui a pour domestiques le „ménage tranquille" déjà cité, mais aussi un cocher, car il roule carrosse. Ce n'est plus le héros de la *Confession de Claude*, locataire de misérables chambres d'hôtel. Si cet écrivain a pu connaître autrefois la vie de bohème, il n'en laisse rien paraître. Murger n'est pas son auteur. Il sait apprécier la situation qui lui permet de vivre dans l'aisance.

Dans la bourgeoisie, dont Zola à vrai dire n'a pas une idée très claire et très précise, son homme de lettres tient une placée privilégiée qu'il doit à la fois à ses revenus et à sa condition de travailleur intellectuel. Ce n'est pas le roman lui-même qui nous éclaire là-dessus, mais une série d'articles de Zola parus en 1880. *L'argent dans la littérature* devrait être lu comme un texte écrit par l'homme de lettres anonyme de *Pot-Bouille*. Il y a là des pages éloquentes sur l'argent, cette „force sociale considérable" qui donne à l'écrivain moderne sa „véritable dignité", grâce au „gain légitimement réalisé sur ses ouvrages". On y apprend que l'écrivain est un *producteur* et que, dans la „société nouvelle", tout producteur doit être l'artisan de sa fortune". On y apprend, en un mot, que l'écrivain n'a pas à rougir de son succès et que la véritable consécration littéraire doit être ratifiée par le succès matériel, comme en témoignent l'exemple d'Eugène Sue, de George Sand, l'exemple surtout de Dumas père et de Victor Hugo, sans parler du „cas prodigieux" de Balzac qu'il faudrait étudier, dit-il, „si l'on voulait traiter à fond la question de l'argent dans la littérature", puisqu'il fut „un véritable industriel, qui fabriqua des livres pour faire honneur à sa signature".¹⁶

On comprend dès lors mieux les motifs qui ont poussé Zola à introduire son personnage d'écrivain et de *romancier* au milieu de tous ces „bourgeois" qu'il réunit dans sa maison „honnête". Son homme de lettres bat les bourgeois sur leur propre terrain, celui de la fortune. Si Flaubert, dans son *Dictionnaire des idées reçues*, a pu écrire à propos de l'*art* que „ça mène à l'hôpital", le personnage de Zola doit en démontrer le contraire. Pas question d'avoir des complexes d'infériorité. Et quant au reste, il tient surtout à marquer ses distances. Il refuse de faire ce que, autour de lui, tout le monde fait. D'où aussi un état d'isolement voulu, voire ostensiblement affiché, qui fait de lui un *étranger* dans

¹⁶ *L'argent dans la littérature*, dans l'édition Garnier-Flammarion du *Roman expérimental* (1971), p. 191., 195., 196., 200.

la maison. Ce qui explique la méfiance et même la haine instinctive des „bourgeois”.

Mais ce personnage non seulement refuse de faire comme les autres. Plus radicalement, il refuse de prendre sa part aux passions qui secouent la maison qu’il habite, image de la société bourgeoise, mais aussi image de la vie. Il reste en dehors de la vie qu’on y mène, comme en dehors de l’action romanesque. Mais cela ne l’empêche pas d’être partout présent... On se demande justement comment il fait pour pénétrer tous les secrets de la maison, lui dont on ne remarque que les sorties dans son grand landau et les absences. Il faut croire que ce curieux observateur n’a pas besoin de regarder pour voir. C’est qu’il possède une omniscience qui fait de lui un dieu à la fois invisible et omniprésent, une conscience lucide planant sur la vie, et qui du même coup échappe ou pense échapper aux servitudes de la condition humaine. Car c’est là le sens de son bonheur dans la réussite. On se demande ce qui a retenu Zola ou le narrateur du roman d’attribuer à cet être extraordinaire, au-delà de la richesse et du bonheur, jusqu’à l’immortalité, attribut des dieux et juste récompense des poètes. C’était là le seul trait qui fit défaut à l’apothéose de l’écrivain moderne, telle qu’elle a été esquissée (ou plutôt suggérée) dans ce roman de la „pourriture bourgeoise”.

Czesław Grzesiak (Université MCS de Lublin):

L'image antithétique et symbolique de la condition humaine
dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo

Introduction

Chaque écrivain a une prédilection pour l'emploi d'une figure rhétorique ou d'un procédé littéraire qui marquent son oeuvre et qui deviennent une dominante sinon une manie dans sa création littéraire.

V. Hugo recourt fréquemment à l'antithèse et au symbole. L'antithèse devient pourtant l'élément essentiel de sa création littéraire. Elle régit son imaginaire, son écriture et sa vision du monde. Le symbole apparaît plutôt comme un procédé de clôture: en dernier lieu, l'auteur tend toujours à dégager la signification d'un être, d'un objet ou d'un phénomène et à les réduire à des symboles.

Après avoir signalé en général la présence de l'antithèse dans *L'Homme qui rit*, l'analyse essentielle portera sur la condition humaine. Or, la condition humaine renvoie tout d'abord à l'homme et à sa nature, ensuite aux relations de l'homme avec les autres et le monde, enfin, à ses aspirations et à son sort. Ce raisonnement nous mène donc à étudier la présence et le fonctionnement de l'antithèse et du symbole aux trois niveaux suivants: la construction et la conception des principaux personnages, le contenu idéologique et le contenu eschatologique. Dans les considérations finales, nous essaierons de déterminer les origines de ce recours constant à l'antithèse et de cette tendance à la réduction symbolique.

1. L'omniprésence de l'antithèse

La prédilection de V. Hugo pour les formules antithétiques se manifeste dans toute sa création artistique. Elle est déjà visible dans les titres: de certains recueils poétiques (*Odes et Ballades*, *Les Rayons et les Ombres*, *Les Chansons des rues et des bois*), de parties (*Autrefois et Aujourd'hui des Contemplations*) et de poèmes (*Nox et Lux* — le premier et le dernier poème des *Châtiments*).

Il y a pourtant un roman, un peu oublié aussi bien par les critiques que par les lecteurs, qui est bâti tout entier sur des antithèses. Ce roman, c'est

L'Homme qui rit, publié en exil, en 1869. De nombreuses antithèses y apparaissent dans toute leur complexité et à tous les niveaux.

L'antithèse commande tout d'abord la composition et la division du roman en parties, livres et chapitres. Il y a souvent des parallélismes, mais chaque unité par rapport à l'autre fonctionne selon le principe de contraste et présente une situation inverse (si la première partie se déroule dans le cadre de la nature, la deuxième, au contraire, dans celui de la société; à la noyade des comanches en pleine mer correspond le sauvetage de l'enfant sur la terre, etc.).

Formellement, ce goût de l'antithèse se manifeste aussi dans l'alternance des titres longs et courts et de même dans l'alternance des phrases et des paragraphes. Enfin, la phrase elle-même est souvent construite selon un parallélisme antithétique: *Là où Dieu a mis le regard, cet art mettait le strabisme. Là où Dieu a mis l'harmonie, on mettait la difformité* (197)¹.

Toutes les actions dans le récit s'enchaînent selon un double mouvement: le succès engendre toujours un échec final; autrement dit, l'ascension est en même temps une chute, et inversement. Ainsi, la descente dans la cave pénale s'achève en intronisation. Mais cette élévation de Gwynplaine jusqu'à la Chambre des Lords se solde par la perte du bonheur, par l'exil d'Ursus et de Dea, et, finalement, par la mort du héros.

La présence de l'antithèse est incontestable au niveau thématique. Les principaux thèmes qu'on peut relever dans *L'Homme qui rit* se présentent sous la forme d'associations par contraste: le Bien et le Mal, la lumière et l'ombre, la nature et la société, la joie et la souffrance, l'amour et la haine, l'esprit et la matière, etc.

Les contradictions apparaissent également au niveau sémantique et se traduisent par l'ambiguïté dans l'interprétation de la portée symbolique de certaines scènes.

L'antithèse fait partie de plusieurs autres figures. Elle est présente dans les alliances des mots et en particulier dans l'oxymore (*Dea est une plaie guérissante; Josiane, une vestale bacchante*), dans l'antiphrase ou l'ironie, dans l'être et le paraître, et finalement elle vire au paradoxe: les contrastes, loin de s'exclure, coexistent, révélant que l'ordre de la réalité diffère de celui de la raison.

2. Niveau de la construction et de la conception des principaux personnages

Tout personnage, pour avoir droit d'existence dans le roman hugolien, doit obéir à un principe fondamental: le contraste. Celui-ci a été déjà signalé dans la Préface de *Cromwell*, où Hugo exprimait, pour la première fois, ses

¹ Toutes les références à *L'Homme qui rit* renvoient à V. HUGO: *Romans*, t. III, Éditions du Seuil, 1963.

idées sur l'être humain. Or, l'origine du contraste remonte à l'idée chrétienne de l'homme selon laquelle celui-ci est *composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré*² et il a deux vies à vivre, *l'une passagère l'autre immortelle, l'une de la terre, l'autre du ciel (...); il est double comme sa destinée; il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps*³.

De cette dualité de l'homme découle la technique hugolienne de la construction, et par conséquent, la conception de tous les personnages. Cette dichotomie aboutit, dans la réalisation romanesque, à donner quelques variantes: soit les éléments corporel et spirituel coexistent et tendent vers l'équilibre ou vers la déchirure, soit l'un d'eux l'emporte. D'autre part, l'antithèse suffit à l'auteur pour évoquer l'origine du personnage, son extérieur et son intérieur, sa psychologie et, finalement, pour déterminer toute sa vie. Elle se manifeste par l'association des disgrâces physiques et de la beauté morale, ou inversement. Le personnage tend finalement à une signification symbolique claire, souvent résumée par une formule.

Cette conception du personnage a donné lieu à deux façons de représenter l'homme: le contraste s'établit dans le personnage même ou il apparaît dans les relations entre les différents personnages.

Le personnage le plus complexe, mais en même temps plus ou moins équilibré, est Ursus. Son nom figure dans le premier chapitre, il ouvre le roman et le termine. Ce vieil homme de nulle part et de partout, un peu fou et sage, misanthrope en parole et philanthrope en acte, est en effet l'incarnation de la sauvagerie et de la culture, la synthèse de toute la condition humaine. Il sait tout et il est TOUT. Il est bateleur, capable d'imiter les cris des animaux et les voix humaines, et en même temps philosophe, médecin et poète. Son esthétique est proche de celle de Hugo lui-même: pour tous deux, il s'agit d'impressionner les foules par toutes sortes d'artifices spectaculaires et pathétiques.

Le personnage totalement double et complètement déchiré est le héros principal du roman, Gwynplaine. Sa dualité se manifeste à plusieurs niveaux. Par son appartenance sociale, il est à la fois saltimbanque et lord Clancharlie, il incarne le peuple et appartient à l'aristocratie. Deux destinées extrêmes composent son sort étrange. Il y a sur lui un anathème et une bénédiction. Il est le *maudit élu*. Le contraste se dessine aussi entre son aspect extérieur — laid sinon monstrueux — et ses qualités intérieures, comme bonté et générosité. La difformité physique ne concerne que son visage — complètement défiguré — le reste du corps étant intact. Ce visage n'est pas de lui, c'est son masque qui fait rire et Gwynplaine lui-même ne rit pas. Sa face rit et son intérieur souffre et pleure. Ce rire automatique et éternel, appliqué à jamais sur le visage de Gwynplaine, amuse les gens et il est même capable de tuer celui qui l'a créé.

² V. HUGO: *Cromwell* (Préface), Éd.-Garnier-Flammarion, 1968, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 66.

Dans ce rire, l'auteur a condensé toute la cohérence du personnage: son côté comique et tragique à la fois. Quant à la conscience du héros, elle reste également écartelée entre la chair et l'esprit et déchirée par la double tendance: par le penchant à l'idéal, contredit dans ses rêves par la tentation. Il y a donc deux anges — l'ange blanc et l'ange noir — qui luttent en lui et qui figurent le duel entre ses aspirations célestes et terrestres. Gwynplaine représente sans doute l'homme de tous les temps, l'homme exposé aux succès et aux revers de la fortune.

Les personnages féminins nous fournissent les deux variantes suivantes où domine l'élément tantôt spirituel, tantôt corporel. Dans ce schéma s'inscrivent Dea et Josiane.

Dea réalise la variante où l'élément spirituel l'emporte. Son nom est déjà significatif. C'est Ursus qui l'a baptisée ainsi en consultant un peu Homo: *Tu représentes l'homme, je représente la bête, nous sommes le monde d'en bas; cette petite représentera le monde d'en haut* (284). Bien que Dea soit aveugle, elle voit, car sa cécité physique est compensée par une sorte de lumière intérieure. Elle voit non par les yeux, mais par le cœur; elle possède l'aptitude à percevoir l'invisible. Étant jeune et belle, elle figure l'innocence et la pureté. Le seul sentiment qui l'anime, c'est l'amour qui correspond en principe à une présence. Mais de l'amour proprement dit, l'héroïne s'élève progressivement vers l'amour sacrifice, vers l'amour rédempteur, purificateur. Dea passe donc pour une créature par excellence angélique. Elle a quelque chose de céleste, de séraphique.

Si Dea représente l'âme, Josiane, au contraire, est surtout l'empire de la chair. Sa nature pourtant reste complexe: l'idéal et la férocité s'y mêlent. Cela trouve son reflet dans ses yeux: *Un de ses yeux était bleu, l'autre noir. Ses prunelles étaient faites d'amour, de haine, de bonheur et de malheur. Le jour et la nuit étaient mêlés dans son regard* (261). Par l'éclat de sa beauté extérieure, elle appartient au ciel et par son intérieur fort inquiétant, elle rejoint les enfers. Cette *vestale bacchante, cette ténébreuse éclatante* (370) figure sans doute l'ange noir, déchu, une créature démoniaque.

Le second procédé consiste à introduire le contraste dans les relations entre les personnages. Hugo imagine d'ordinaire les êtres par couples où chaque personnage est souvent le contraire ou, du moins, le pendant d'un autre.

Le premier couple, le plus naturel et le plus solide, est formé par Ursus et Homo, l'homme et le loup. C'est un couple aux noms inversés, mais bien uni par une relation d'amitié selon laquelle Ursus-philosophe peut se sentir plus proche de l'animal que de l'homme. Bien qu'ils soient de nature différente, les deux êtres se complètent et se communiquent réciproquement leurs talents et leurs aptitudes.

Dans le couple Gwynplaine-Dea, nous assistons au mariage du défiguré avec l'aveugle, de l'horrible avec la grâce, de la bête avec l'ange. Ces deux

exclusions s'admettent, ces deux lacunes se combinent et se complètent. L'un devient pour l'autre sauveur, ami, guide, soutien et libérateur.

Pendant la rencontre et l'union passagère où Josiane veut devenir la maîtresse de Gwynplaine (et non sa femme!), tous les deux se laissent fasciner: lui par la beauté de la chair, elle par la difformité de son visage, et tous les deux, par l'horreur. Josiane croit qu'elle et Gwynplaine sont faits l'un pour l'autre: *Le monstre que tu es dehors, je le suis dedans, dit Josiane. De là mon amour (...). L'un et l'autre nous sommes de la nuit, toi par la face, moi par l'intelligence* (370). Gwynplaine révèle donc à Josiane sa vraie nature. Elle lui ressemble. Le visage de Gwynplaine, c'est l'âme de Josiane. Ainsi, ce pseudo-couple nous offre la combinaison de deux monstres: l'un extérieur, l'autre intérieur.

Cette brève analyse, qui ne concerne que les principaux personnages, confirme pleinement l'omniprésence de l'antithèse sur ce niveau.

3. Niveau idéologique

La vision du monde, présentée dans *L'Homme qui rit*, est soumise également à l'idée de contraste. En se situant dans la lignée de J.—J. Rousseau, V. Hugo oppose d'une part nature et société, et, d'autre part peuple et aristocratie.

L'opposition entre la nature et la société apparaît dès le début du roman. L'image de la nature renvoie à la province anglaise, à ses villages, à la vie simple, dure, mais heureuse, à la liberté et finalement à une harmonie naturelle. La société se situe dans un espace plutôt fermé, celui de la capitale londonienne, où la population semble être plus civilisée et bien organisée, mais, en réalité, cet ordre n'est qu'apparent, artificiel et surtout imposé par les riches aux pauvres. Au lieu d'assurer l'unité et le bonheur, la société a répandu la division et les malheurs. Gwynplaine en est la première victime. Sa difformité lui a été imposée non par la nature, mais par les représentants de la société: par la volonté du roi et pour son plaisir et, en second lieu, par l'art des comprachicos. Étant tout petit, abandonné, marchant devant lui et entrant dans la société, il a immédiatement vu ses trois produits: un homme pourrissant, puni par la loi; la mère de Dea morte de froid et de faim; et, sur son cadavre, un petit enfant agonisant. La société se montre sourde, indifférente et hostile à l'appel de Gwynplaine-enfant, à l'appel des misérables en général. Il y a un fossé infranchissable qui sépare le haut et le bas de la société. Le seul à porter secours à Gwynplaine n'est qu'un vagabond, bon et juste, n'ayant pour compagnon et pour ami qu'un loup. Sa petite cahute se révèle le seul abri offert aux enfants rejetés par la société. Elle est à la fois refuge et moyen de déplacement, mais aussi une secrète affiche d'appel à la révolte des pauvres contre l'insolence des riches, une sauvage protestation contre la civilisation. Sa couleur

verte souligne l'étroite union avec la nature, mais cette couleur est également signe d'espérance.

Bien que la société ait fait de l'enfant une ruine, cette ruine a été réparée par la nature, car *la nature vient au secours de tous les abandons; là où tout manque, elle se redonne tout entière* (286). La nature et la société fonctionnent dans le roman comme les symboles du Bien et du Mal: *La société est la marâtre. La nature est la mère. La société, c'est le monde du corps; la nature, c'est le monde de l'âme* (405).

Le discours de Gwynplaine à la Chambre des Lords met sur orbite l'opposition entre le bas et le haut, entre le peuple et l'aristocratie. Élevé pauvre et devenu, du jour au lendemain, puissant, Gwynplaine se fait l'avocat désespéré de ses frères de misère, le défenseur des opprimés et des déshérités. Sorti du gouffre et des profondeurs, il monte, mais pour devenir *le lord des pauvres*, pour dénoncer le bonheur des riches, car *c'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches* (300). Dans cette critique de l'aristocratie, Gwynplaine dépasse même les cadres de la société anglaise du début du XVIII^e siècle et parle au nom de l'humanité tout entière, opprimée, souffrante et malheureuse, écrasée par la misère et l'injustice. Il incarne l'ensemble des souffrances humaines et devient un symbole: *Vous me prenez pour une exception. Je suis un symbole (...) Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain* (395). Le protagoniste se croit prédestiné, pense avoir une mission pour guider le peuple et lui annoncer un avenir meilleur: *Cette société est fausse. Un jour viendra la société vraie, Alors il n'y aura plus de seigneurs, il y aura des vivants libres. Il n'y aura plus de maîtres, il y aura des frères. Ceci est l'avenir* (394). D'ailleurs, ce moment est déjà venu; il s'est appelé République; on l'a chassée, mais elle reviendra, croit sincèrement Gwynplaine.

Le discours, un peu chaotique, mais politiquement révolutionnaire, ne trouve que les ricanements de la part des lords.⁴ Gwynplaine échoue dans le présent; l'avenir pourtant lui donnera raison.

L'Homme qui rit est le livre où V. Hugo a poussé la critique sociale plus loin qu'il ne l'avait jamais fait. Il ne fait plus appel à la générosité ou à la philanthropie des gens, mais il dévoile la vérité et justifie l'avènement de la révolution.

4. Niveau eschatologique

De toutes les oppositions qui fonctionnent dans *L'Homme qui rit*, la structure antithétique de la lumière et de l'ombre devient primordiale, car elle

⁴ V. Hugo a condensé dans les ricanements des lords l'amertume que lui ont laissée ses interventions parlementaires de 1848—1850.

commande le sort du monde et des hommes. De cette structure essentielle découle toute une suite de couples d'associations dérivées comme: jour et nuit, blanc et noir, flambeau et ténèbres, âme et corps, esprit et matière, vie et mort, ciel et enfer, etc. Il fait remarquer que l'ombre et la lumière n'existent pas indépendamment, mais elles s'intéropénètrent, elles sont complémentaires

Cette structure fondamentale apparaît tout d'abord dans la pièce d'Ursus, intitulée *Chaos vaincu*, dont le sujet remonte à la Création. *Chaos vaincu*, placé au centre du roman et repris à la fin, contient donc la thématique globale de *L'Homme qui rit* et montre le cheminement de l'ombre vers la lumière et, par conséquent, la victoire de l'esprit sur la matière.

On retrouve également cette dualité de l'ombre et de la lumière dans les personnages surtout féminins. Ainsi, Dea et Josiane sont définies par l'accouplement de termes antithétiques.

Dea, *la proscrite de la lumière* (284), possède le soleil dans son âme et son cœur; elle est *l'aveugle lumineuse*, une *prêtresse mystérieuse* (340), médiatrice entre le monde terrestre et l'univers céleste qui efface la nuit et ordonne le chaos, et qui guide l'homme vers la vérité. Dea, devenue enfin *étoile*, brille seule, dans *la mer et la nuit*, appelle Gwynplaine, qui après sa mort va renaître et retrouver la lumière éternelle. Son action est toujours salvatrice.

Quant à la duchesse Josiane, le jour et la nuit se mêlent déjà dans son regard, car elle possède un œil bleu et un œil noir qui renvoient au ciel et à l'enfer. Son corps rayonne de clarté ou plutôt d'éclat et son âme s'enfonce dans l'ombre. Cette *ténébreuse éclatante* (320) est associée à l'Ève du gouffre, à une comète.

S'il s'agit des personnages masculins, Gwynplaine est à la fois *l'habitant de la lumière* et *l'habitant des ténèbres*; Ursus se révèle un excellent illusionniste, capable de produire des *chocs de lumière et d'obscurité, des clairs-obscurs*, tandis qu'Homo et surtout sa soudaine intervention dans la partie finale du roman pour sauver Gwynplaine du suicide et pour le conduire vers Ursus et Dea, témoigne de l'aspect lumineux du loup. Puisqu'il voit la nuit, il fonctionne comme symbole de lumière, signe de Providence.

Les différents épisodes du roman correspondent, eux aussi, à l'alternance de l'ombre et de la lumière. L'ombre, associée à la nuit et aux ténèbres, symbolise le mal, le malheur, le châtimeut, la perte ou la mort. Mais la nuit n'est pas absolue. Il y a toujours une petite lumière qui pénètre et dissipe les ténèbres et guide les hommes vers la vie, vers le salut. Elle indique la direction, la sortie et en même temps l'entrée dans une nouvelle vie. C'est grâce à cette petite lumière que Gwynplaine sort de la nuit et du chaos pour parvenir à la cahute d'Ursus et commencer une nouvelle vie pleine de bonheur et de succès. Après son échec à la Chambre des Lords, les candélabres lui signalent la sortie de l'enfer social et l'entrée du paradis perdu. Une clarté sur la proue d'un bateau le ramène à Dea, Ursus et Homo. Enfin, au moment de sa mort volontaire, Gwynplaine discerne dans le ciel *absolument noir* une seule étoile

qui le guide vers l'éternité. Si son corps reste en bas et périt dans les ténèbres de la mer, son âme (esprit) s'envole pour rejoindre celle de Dea déjà présente au royaume céleste. Le roman se termine donc par la rencontre du fini et de l'infini, du visible et de l'invisible, par le triomphe de l'esprit sur la matière. La mort se révèle le seul moyen permettant l'accès à la Vérité.

Considérations finales

Notre analyse prouve que l'antithèse devient l'alpha et l'oméga de la création artistique hugolienne. Quant au symbole, il reste au service de l'antithèse et il a pour fonction de résumer des vérités essentielles.

D'où vient finalement ce recours constant à l'antithèse ? *L'Homme qui rit* constitue tout d'abord une excellente illustration des principes du drame romantique exposés en 1827 dans la Préface de *Cromwell* et concernant en particulier la double nature de l'homme, l'union du sublime et du grotesque et le mélange des genres et des tons.

L'antithèse est sans doute une marque de la littérature populaire, mais V. Hugo semble en dépasser les cadres. Son livre s'adresse à un lecteur actif, pensant. L'auteur nous oblige à réfléchir à chaque ligne et nous invite à une lecture plurielle.

Enfin, le recours fréquent à la *Bible* nous fait remarquer que V. Hugo n'y trouve pas seulement l'inspiration, mais il imite aussi la méthode de la création — méthode basée entièrement sur l'antithèse (cf. *Genèse*). Comme Dieu a créé le monde, Hugo a essayé de créer de la même manière son univers romanesque. Et il a réussi en nous donnant un livre multiple, résumant tout son savoir sur l'homme et sur le monde.

Mieczysław Kaczyński (Université MCS de Lublin):

L'homme de la rue dans l'oeuvre de Jules Vallès

Le centième anniversaire de la mort de J. Vallès nous incite à rappeler l'oeuvre de cet écrivain toujours classé à part dans les manuels d'histoire littéraire¹ (quand on ne l'oubliait pas), pour des raisons plutôt politiques que littéraires.

Fidèle à ses idées démocratiques que certains critiques trouvent „communistes” ou „anarchisantes” (bien qu' on l'accusât aussi de manque d'opinions et de convictions politiques)², il a mis sa plume au service des grandes idées fondamentales que résume si bien la devise de la Grande Révolution Française: *Liberté, Égalité, Fraternité*. C'était une conception simple, qu'on trouvait même simpliste, puisqu'elle ne reposait pas sur une doctrine minutieusement élaborée, mais Vallès s'en servit comme d'une boussole, pour traiter avant tout la question sociale, s'appliquant à peindre les pauvres, les simples, la bohème, même des saltimbanques. C'est pourquoi certains critiques ont affirmé qu'il avait chanté les „gueux”.³ Si on peut admettre que Vallès était encouragé par la mode littéraire de son temps qui poussait à chercher une sorte d'exotisme dans les basses classes de la société, il faut ajouter qu'en décrivant ces milieux, il dénonçait la misère et l'injustice sociale. Ainsi dans *Les Réfractaires* (1865), il montre la misère des bohèmes souffrant la faim, mais toujours indépendants. Les critiques bourgeois en ont parlé parfois avec dédain (A. de Pontmartin, F. Brunetière), mais ils ont saisi le vrai sens du livre. Le public (lire: les „bien-pensants”, partisans de l'Ordre) admira plus franchement les *Scènes de la vie de Bohème* de H. Murger qui avait montré les bohèmes *avec une gaîté tellement inoffensive* (insistons sur cette formule de

¹ Cf. M. KACZYŃSKI: *Jules Vallès et la critique*, in *Annales UMCS, Sectio F (Hum.)*, vol. 23—24 (1968—9), Lublin, pp. 279—309.

² Problème étudié par M. KACZYŃSKI, *Jules Vallès, écrivain politique-ses idées*, in *Roczniki Humanistyczne KUL*, 6 (1957), fasc. 3, Lublin, 1958, pp. 95—128.

³ Ch. BEUCHÁT, en 1949, dans son *Histoire du naturalisme français*, t. II, pp. 161—8, se sert du mot gueux sans guillemets, comme si rien ne s'était passé en Europe depuis la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen.

Ch. de Mazade),⁴ que *Les Réfractaires* de J. Vallès où les réprouvés de la cité *sont d'une vérité effrayante*, comme le dit Paul de St Victor⁵: la bourgeoisie avait peur de cette vérité... et de Vallès⁶.

Après cette petite introduction générale, passons à la justification du titre de la présente étude.

Notons tout d'abord la prédilection de Vallès pour le mot „rue”, mot qui apparaît fréquemment dans les textes vallésiens; mais le journaliste a aussi choisi ce mot pour sa valeur évocatrice, il l'a employé trois fois comme titres des journaux qu'il a fondés, et cela dans l'espace de 12 ans (1867—1879). On voit aussi cette prédilection dans les titres des livres: *La Rue*⁷, *La Rue à Londres*⁸, et, pour finir, ajoutons que Vallès exilé a fait paraître en volume *Jacques Vingtras*, sous l'un de ses pseudonymes: *Jean La Rue*⁹. Ajoutons encore que dans *Les Réfractaires* et *Le Tableau de Paris*¹⁰, le spectacle de la rue occupe beaucoup de place.

Il faudrait faire encore la remarque suivante: dans la formule *l'homme de la rue*, le mot *rue* peut être pris au pied de la lettre ou bien il peut suggérer que les personnages ne se trouvent pas dans une maison normale (tente d'un cirque, roulottes, etc.).

Dans *Les Réfractaires*, ce qui importe pour Vallès, c'est la vie des pauvres, saltimbanques ou prolétaires intellectuels. Les contemporains du Réfractaire voyaient dans ces personnages, observés dans les rues, plutôt des originaux, des excentriques ou des représentants des bas-fonds de la société, ce qui revenait à dire que ce n'étaient là que des cas curieux ou même pathologiques (ce qui permettrait, d'ailleurs, de voir, dans ces livres et articles, des accents naturalistes). Les critiques du XIX^e siècle ont un peu trop souligné que Vallès avait visé au pittoresque, à *l'original* ou au *bizarre*: il faut souligner plutôt qu'il a cherché à „humaniser” ces êtres, en montrant ce que l'observateur superficiel n'avait pas le temps de voir (ou ne voulait pas voir) dans ces misérables.

L'homme de la rue, le réfractaire, est assez nettement défini par le narrateur-auteur des *Réfractaires*:

Le monde n'a jamais vu dans les malheureux que des révoltés. La

⁴ Ch. de MAZADE: *La jeune littérature*, in *Revue des Deux Mondes*, I. X. (1866), pp. 763—5, note 42.

⁵ D'après U. ROUCHON: *La vie bruyante de Jules Vallès*, Saint-Étienne, 1935, t. II, p. 142.

⁶ Ceci est confirmé par le fait que Vallès a été trois fois en prison, et il a été condamné à mort par contumace après la Commune. V. G. GILLE: *Jules Vallès (1832—1885), ses révoltes, sa maîtrise, son prestige*, Paris, 1941, pp. 63. n. 2, 196—7, 287—8 et U. ROUCHON, *op. cit.*, t. II, pp. 18, 24—27; v. aussi Jules VALLÈS: *Le Proscrit*, Paris, 1950, Éd. Fr. Réunis, pp. 42, 241.

⁷ J. VALLÈS: *La Rue*, Paris, 1866, Éd. Achille Faure.

⁸ J. VALLÈS: *La Rue à Londres*, Paris, 1884, Éd. Charpentier.

⁹ Éditeur Charpentier, 1879 (cf. G. GILLE, *op. cit.*, Bibliographie, p. 16.).

¹⁰ La trilogie de Vallès ne sera pas étudiée ici de ce point de vue.

misère ne lui apparaît qu'à travers le brouillard pâle des philanthropies ou la fumée rouge des révolutions, l'écume aux lèvres, la poudre aux mains. A côté de cette misère classique qui a une histoire, il y en a une autre — la vraie, l'affreuse, l'horrible (...), celle qui tue ses victimes à petit feu (...); ces pauvres meurent de froid, de faim (Réfr., 103).

Et le narrateur polémique contre les idées de la bourgeoisie: „C'est leur faute" crie notre égoïsme gêné par ce spectacle et ces images! (106). Il réplique par un argument massue: *Et pour cela faut-il qu'ils meurent? Nous n'affamons pas les prisonniers, nous ne tuons pas les fous!* Et il ajoute une image qui a dû faire frémir les partisans de l'Ordre: *Il y a ensuite un danger! La misère sans drapeau conduit à celle qui en a un, et, des réfractaires épars, fait une armée qui compte dans ses rangs moins de fils du peuple que d'enfants de la bourgeoisie. Les voyez-vous forcer (sic!) sur nous, pâles, muets, amaigris, battant la charge avec les os de leur martyrs sur le tambour des révoltés, et agitant, comme un étendard au bout d'un glaive, la chemise teinte de sang du dernier de leurs suicidés!* (107).

Comment présente-t-il donc la rue, ce décor extérieur? Quelles fonctions assigne-t-il à ces descriptions?

Disons, dès l'abord, qu'elles n'ont pas de fonction autonome. Nous pouvons vérifier cette affirmation, en analysant le groupe „d'études" qui enregistrent plus particulièrement l'espace urbain: par ex. les chapitres du *Tableau de Paris*, intitulés *Les Boulevards*, *Le Printemps de Paris*, *Le Luxembourg et les Tuileries*, *Les Champs-Élysées*, *La Banlieue morte*.

Ainsi, en décrivant les parcs parisiens, il s'occupe moins des arbres, de la verdure, etc., que des hommes qu'il y voit. Il note surtout les éléments qui permettent de mettre en relief la joie des passants ou promeneurs: l'air agréable de Paris au printemps, moins empoisonné par les fumées que celui de Londres¹¹ et qui fait les délices de tous; *l'égalité des véhicules* aux Champs-Élysées, qui n'existe pas au Hyde Park, ce qui permet au simple Parisien de voir les célébrités de Paris; cette atmosphère de gaieté parisienne qui fait oublier tous les soucis de la semaine, tandis qu'en Angleterre le dimanche est morne, *sous le verrou de la Bible (R. à L., 78)*.

Mais, le plus souvent, il choisit les détails topographiques qui lui permettent de mettre en relief surtout la misère des individus à esprit indépendant et l'esprit de révolte contre l'oppression: par ex. les boulevards et le faubourg St Antoine (*T. de P.*, chap. IX) rappellent les révolutions et la fermentation des idées progressistes ou même révolutionnaires; parmi tant de statues qu'il y a là, Vallès choisit celle de Spartacus, symbole de la révolte des prolétaires (224—

¹¹ Dans *La Rue à Londres*, pp. 57—8, il dira tout le contraire.

5); Paris vidé, en été, de ses plus riches habitants l'invite à déplorer le fait que les ouvriers ne peuvent jamais se permettre *quinze jours d'évasion, à moins que l'ouvrage ne manque, auquel cas les vivres manquent aussi* (250), etc.

Dans *La Rue à Londres*, Vallès choisira, comme à Paris, les éléments qui permettront d'exalter la liberté de l'homme et le bien-être: il louera le *Christmas* des Anglais (102—7), parce que c'est la fête des enfants, pleine de cette gaieté qui avait manqué au petit Vingtras; il applaudira à la liberté des visiteurs de Hyde Park qui peuvent se coucher sur le gazon où bon leur semble; mais il condamnera la morgue des riches qui humilient les pauvres; il ragera contre la mendicité déguisée, contre l'aumône offerte par l'État britannique par l'intermédiaire des *Workhouses*¹².

Le spectacle de la rue permet à Vallès de mettre en contraste le train de vie des gens moyens, parfois aisés et l'indigence de l'observateur (*Réfr.*, 190—191, 199—200), de ce pauvre qui n'est pas libre car il n'a parfois, dans sa poche, qu'un manuscrit fripé des bords avec un titre... qu'on n'escompte pas à la Banque, et tous les plaisirs lui sont défendus (200—201).

Nous avons partout, dans ces récits, le thème de l'argent, thème balzacien, mais au niveau des prolétaires, de l'homme de la rue, bien qu'il y ait, parmi ces prolétaires, des gens cultivés. Au XIX^e siècle, on les appelait *déclassés*: Vallès les a appelés *réfractaires*, et il en a donné une définition¹³: ce sont des gens qui *ont juré d'être libres au lieu de prendre un numéro dans la vie* (*Réfr.*, 5). Ce sont des gens qui ont des idées originales, parfois saugrenues, il est vrai, mais qui veulent éviter l'enrégimentement dans une profession, état ou métier. Ils vont souffrir longtemps, bien que ce soient *de vaillantes natures souvent, des esprits généreux, de nobles coeurs*. Cette opinion est inscrite implicitement dans les récits présentant les vicissitudes des „irréguliers”.

Ajoutons à ceci quelques histoires et portraits de ces irréguliers.

Dans *Les Réfractaires*, nous trouvons une sorte de portrait physique „collectif” qui en dit long sur la condition humaine, ou plutôt sur le niveau de vie de ce groupe social. Les costumes hétéroclites (7—8), qui évoquent les clochards du XX^e siècle, sont, peut-être, pittoresques, mais témoignent d'une misère profonde que ces malheureux s'efforcent de masquer — par ex., en portant des gants qu'on remarque, tandis que personne ne voit les trous dans les semelles (152), car ces réfractaires doivent paraître moins pauvres qu'ils ne sont... et ils meurent d'inanition.

Pour subsister, certains irréguliers courent le cachet (ex.: Poupelin, Chaque, Cressot — *Réfr.* 74, 77; 93—5; 148—9); ou bien ils rendent divers services pour avoir quelques sous ou un morceau de pain. D'autres choisissent la vie nomade, celle des saltimbanques. Vallès en parle très volontiers, car il

¹² Cf. M. KACZYŃSKI: *L'Angleterre dans l'oeuvre de Jules Vallès*, in Roczniki Humanistyczne KUL, 4 (1953), fasc. 2, Lublin, 1956, pp. 207—239.

¹³ Cf. la longue série de „définitions”, *Les Réfractaires*, pp. 4—7.

les voit libres, bien que souffrant de la misère; il les défend contre les diffamations dont ils étaient l'objet.

On peut les diviser en deux groupes: les gens normaux et les monstres. Tous les saltimbanques ont pour devoir: émerveiller les spectateurs, éveiller la curiosité ou l'effroi, et cela par tous les moyens.

Le personnage le plus complet et représentatif du métier, c'est le *Bachelier Géant* (*Réfr.*, 215—86) — sans nom, donc représentatif d'une catégorie de personnages. C'est le héros du récit portant ce titre, héros et narrateur principal qui raconte sa vie: l'intrigue érotique et la chaîne des événements caractéristiques de la vie des saltimbanques s'entrelacent. La première comprend une étude d'un amour-passion d'un homme aimé puis trompé, la seconde se compose d'une série d'épisodes constituant un répertoire de métiers exercés par les forains.

Ainsi le Bachelier géant était montré aux spectateurs pour les étonner et amuser par sa haute taille (2 m 40)¹⁴. De plus, il devait leur en imposer par son savoir de bachelier.

Mais il dut jouer de nouveaux rôles. Par exemple, en compagnie de sa maîtresse, Rosita Ferrani (exotisme stéréotypé du nom), présentée comme *habitante des mers australes*, peinte avec de l'encre et de l'huile, il était *un Patagon, son cornac*: c'était une portion d'„exotisme" offerte aux spectateurs, et les artistes-amateurs s'égayaient en riant sous cape (250). Forcé par les circonstances, le Bachelier devient *mancheur*, c'est-à-dire vrai saltimbanque de la rue: il fait la perche, le poids, il avale des sabres, etc; puis il reprend l'emploi de „géant" (254—9).

Le sort du Bachelier géant est particulièrement tragique: il a eu un accident: un jour le poids lui échappa et, en tombant, écrasa la tête d'un enfant¹⁵. Bientôt, forcé par les circonstances, il se fit dompteur¹⁶. Et de nouveau, un étonnant concours de circonstances fit qu'il dut entrer dans la cage d'un lion avec sa fillette. Et au moment où il sortait, le lion laboura de ses griffes le visage de la petite: elle en mourut bientôt.

Un détail significatif traduit peut-être le mieux des caractéristiques du „système des valeurs" sur lequel se fondait, entre autres, l'existence des saltimbanques: *Violette vécut quelque temps encore, mais ce n'était plus elle; ce qui restait de son visage était horrible; elle eût fait de l'argent comme monstre* (283)! C'était bien la règle des *entre-sort* où l'on montrait *quelques repoussantes curiosités* (258—60).

Le portrait de ce personnage serait incomplet, si l'on ne rappelait pas

¹⁴ *Les Réfractaires*, p. 249; mais l'information n'est pas évidente, puisqu'à la p. 222, le narrateur lui donne 6 pieds 5 pouces, ce qui fait nettement moins.

¹⁵ *Les Réfractaires*, p. 256 — histoire peu vraisemblable, mais visant à horrifier les lecteurs et à souligner les risques du métier.

¹⁶ *Les Réfractaires*, pp. 273—4, 279—80: le propriétaire des animaux féroces céda, à crédit, deux cages au Bachelier géant et à ses amis.

l'histoire des amours de ce géant et de Rosita Ferrani. Le narrateur dépeint les scènes qui expriment, tour à tour, l'amour fou, l'amour-passion, avec des périodes ou moments de bonheur, puis la jalousie impuissante, ses manifestations et effets (dégradation, lâcheté)¹⁷. Et selon l'intention de l'auteur, toutes les scènes présentant les rivalités et conflits de toutes sortes, dans les milieux des saltimbanques, sont le reflet de ce qui se passe aussi dans „la bonne société”. Les critiques du XIX^e omettaient cette analogie des problèmes sociaux et préféreraient accentuer l'excentricité des images que nous donna l'art vallésien.

Il est vrai pourtant que Vallès choisit volontiers les situations extrêmes. Par exemple, dans *Les Réfractaires*, il y a le cas de maladie mentale de Poupelin dit *Mes Papiers* (66—81), ou bien celui de „l'homme-squelette” (245), dont la maigreur étrange était due à une tumeur sous la cheville gauche, qui mangeait sa chair et buvait son sang (246). Explication digne de l'école de Zola (inexistante encore!).

Mais Vallès a donné la préférence à un autre „monstre”, et on peut trouver certains détails identiques dans trois livres: *Les Réfractaires*, *La Rue*, *Le Tableau de Paris*¹⁸. Mais il faut dire que les sujets en question ne sont pas simplement recopiés. Un exemple peut le prouver: Vallès présente un cul-de-jatte féminin: dans *Les Réfractaires*, ce passage est bien court (260—1) et constitue une esquisse rapide de la femme sans jambes qui exécute des tours d'agilité. Dans *La Rue* (108—13), l'écrivain fait de ce récit un mini-chapitre avec un titre à part, l'héroïne a son propre nom: *La Belle Césarine*, ou la *Vénus au Râble*. Ici, c'est un récit complet, toute une biographie pittoresque et excentrique de cette femme, avec un moignon très court, et qui avait un beau visage et avait éveillé des passions! C'est une réplique féminine de Quasimodo — version naturaliste. Vallès souligne les aspirations de cette malheureuse qui avait voulu être institutrice des enfants mal venus, et qui eut une dizaine d'enfants, paraît-il, des enfants normaux, tandis qu'elle espérait mettre au monde... un monstre, pour qu'on pût le montrer au public. Ainsi Vallès tend à intégrer cette infirme, ce „monstre”, dans la société normale.

Dans *Le Tableau de Paris*, le récit est encore plus court (20 lignes, p.p. 71—2) que dans *Les Réfractaires* (33 lignes, 260—1): Vallès n'y laisse que l'essentiel. Certains détails se répètent, il est vrai, et même certaines formules. Voici la plus typique: la „Vénus au Râble” déclare à la foule des badauds qu'elle a des enfants *conformés comme vous et moi*. L'écrivain n'exploite pas mécaniquement cette formule: dans *Le Bachelier Géant*, le texte s'arrête là. Dans la version de *La Rue*, le narrateur accentue le côté comique, et il ajoute: *Comme vous et moi! On regarde effrayé, si l'on a, soi aussi, perdu ses jambes, si le bras gauche s'est arrêté en route [...]* (109).

¹⁷ *Les Réfractaires*, pp. 227—30, 233, 244, 249, 263—4, 269—72, 278, 279, 286.

¹⁸ *Le Tableau de Paris*, en feuilleton en 1882 dans *Gil Blas* puis dans *La France*.

Dans *Le Tableau de Paris*, le narrateur est plus sérieux. Après la formule de la Vénus au Râble, il constate: *Ils n'étaient pas conformés comme elle, mais ils étaient aussi bien, sinon mieux taillés que nous* (71).

Chaque fois, le texte est construit selon les exigences de l'ensemble et implique la suggestion qu'il faut considérer les saltimbanques comme des êtres qui font partie de la société normale, et qu'il faut se rendre compte des efforts qu'ils font pour supporter la misère. Quand Vallès parlera du cirque moderne, dans *Le Tableau de Paris*, il constatera que *le bourgeoisisme est entré dans les baraques*, et il condamnera l'enrégimentement des artistes devenus des „*numéros*” (79, 84—85, 93—94.).

La conclusion s'impose, nette et claire: Vallès sait choisir, il n'est pas un simple compilateur d'excentricités; il agit en artiste conscient, même s'il lui est arrivé, plus d'une fois, de faire oeuvre hâtive.

Dans les rues de Paris, Vallès a cherché non seulement des „phénomènes”: il s'est intéressé à ceux qui travaillaient, mais qui étaient, eux aussi, des „irréguliers”, en un certain sens. Ainsi, il donne l'image des chiffonniers (*T. de P.*, 55—68). Eux aussi, ils sont „libres”, en traînant par les rues, pour ramasser avec un crochet chiffons, os, boîtes de fer-blanc, etc., et pour aller boire de l'eau-de-vie dans l'Assommoir des chiffonniers. Ils mènent, le plus souvent, une vie horrible, certains se suicident, sans préméditation d'ailleurs, ou bien ils ne se réveillent plus après avoir avalé un peu trop de „tord-boyaux”... Il y en a qui flânent ainsi pendant un demi-siècle: *le vent les rafraîchit, la pluie les lave et le soleil les bronze* (58). Vallès ne s'attarde pas à faire leurs portraits: il note seulement que ce sont des hommes en guenilles, sans chemises et rongés par les poux (56). Il s'intéresse à leurs habitudes et attitudes. Il présente les „secrets” du métier, et il montre dans quelle mesure ils sont exploités. Il ne manque pas l'occasion de critiquer leur passivité, l'absence de l'esprit de révolte: la police sait que leur crochet n'est pas un outil dont on peut faire une arme, et eux ont le respect et la crainte de qui porte en guise de scapulaire une bourse pleine d'or (61, 64). Il y a pourtant un petit nombre de chiffonniers qui ont une charrette et un cheval: ceux-là sont déjà des petits bourgeois en comparaison avec les simples „*biffins*”¹⁹.

Au XIX^e siècle, on pouvait remarquer, de temps à autre, dans les rues de Paris, encore une catégorie de travailleurs, disparue depuis: le „trolier” (*T. de P.*, 172—7), qui traîne quelque meuble (buffet, étagère, armoire) pour le vendre au petit marchand du faubourg, à un agent des grandes maisons ou à un commissionnaire qui l'exploitent. Ces pauvres artisans qui *ont juste de quoi ne pas mourir* (176) ne peuvent même pas s'organiser pour lutter contre l'exploitation. Le narrateur les excuse et explique que ce seront *les artistes du meuble* travaillant dans des ateliers importants qui lutteront pour eux aussi.

¹⁹ Vallès se sert de termes argotiques, pour faire „couleur locale”, sans en abuser.

Cette liste de personnages vus en France pourrait être complétée par celle des gens vus dans les rues de Londres, où Vallès a séjourné pendant neuf ans, après la chute de la Commune de Paris. Mais, pour ne pas dépasser les limites du temps prévu pour cet exposé, je me bornerai à signaler mon article où ces problèmes ont été étudiés²⁰.

En somme, tous ces personnages vus dans les rues de Paris ou de Londres ont été croqués par Vallès, pour signaler toutes les inégalités sociales, dénoncer l'injustice sociale, et pour combattre les préjugés ou l'indifférence de la bourgeoisie au pouvoir. Ces récits portent la griffe si caractéristique de l'irréductible Réfractaire.

²⁰ V. plus haut, note 12.

Christiane Lauvergnat-Gagnière (Université de Saint-Étienne):

Image de la condition humaine vue à travers
La Confession d'un enfant du siècle

De nos jours, Musset n'est pas l'auteur du XIX^e siècle le plus prisé, si on excepte quelques pièces de son théâtre. Et disons-le d'emblée, *La confession d'un enfant du siècle* est un ouvrage qui a mal vieilli; aux yeux des lecteurs du XX^e siècle, il est entaché de défauts rédhibitoires dont le moindre n'est pas son écriture. On peut le réduire en effet à l'histoire d'un jeune homme „qui ne sait pas vivre”, qui va de débauches en amours passagères et qui, comme il le dit lui-même, n'a pas su „aimer la femme qui voulait faire son bonheur”. Le récit de ces trois ans de vie est souvent entrecoupé de réflexions morales ou de comparaisons que nous n'apprécions plus. N'insistons pas: les modes changent, comme les goûts.

Une lecture plus attentive, faite précisément à la lumière du thème de notre colloque, permet d'y découvrir une des images de la condition humaine vue par un témoin des années 1835.

Rappelons brièvement la trame de l'ouvrage. Octave, un jeune homme de 19 ans, découvre un soir que sa maîtresse le trompe. Il sombre dans le désespoir, s'enivre pour oublier, puis mène une vie de débauche où il rencontre un certain nombre de femmes qu'il oublie, à l'exception de deux d'entre elles: une fille de joie secourable et une énigmatique Italienne qu'il s'est contenté de regarder dormir. La mort de son père le conduit à la campagne où il vit plusieurs mois. Là il rencontre Brigitte Pierson dont il s'éprend; elle lui apporte l'apaisement, le retour aux rêves d'un grand amour. Mais la jalousie se réveille dans le cœur d'Octave; il accable la jeune femme de questions, d'exigences, en un mot il la torture en refusant son amour simple et pur. Tous leurs projets s'effritent. Octave va jusqu'à favoriser l'amour d'un ami d'enfance de Brigitte, un petit bureaucrate sans panache, et se sépare d'elle, „heureux, dit-il, que de trois êtres qui avaient souffert par sa faute, il ne resta qu'un malheureux”.

On a souvent mis l'accent sur le caractère autobiographique de l'ouvrage que Musset appelait lui-même un roman, écrit après la rupture de son orageuse

liaison avec G. Sand. Trop sans doute, comme le fait remarquer Van Tieghem.¹ Le titre lui-même, peu original si on le replace dans le contexte littéraire des premières décennies du XIX^e siècle, invite à une autre lecture.

Le mot „confession”² renvoie explicitement à saint Augustin, dont Musset cite quelques lignes.³ L'histoire d'Octave peut ainsi être considérée comme une sorte d'itinéraire spirituel, une recherche de l'innocence perdue loin des „faux plaisirs”, et son échec. Le sens chrétien du mot est précisé dans le dialogue entre l'esprit et la conscience d'Octave: „Mets-toi à genoux et confesse-toi; si tu crois au mal, tu l'as fait” (268).⁴

L'enfant du siècle, c'est celui qui se considère comme l'héritier d'une histoire riche en événements et en bouleversements, celui qui n'est pas totalement responsable de ses actes; c'est l'image qu'Octave veut donner de lui-même, tout en utilisant „une expression d'époque”, comme le souligne C. Duchet.⁵ Amoureux de sa maîtresse, il est incapable d'imaginer la trahison: „je ne concevais pas qu'on pût mentir en amour. J'étais un enfant alors et j'avoue qu'à présent, je ne le comprends pas encore” (42). Blasé par ses lectures, il avait cependant „l'espérance de [son] coeur, qui n'était qu'un enfant” (50). A la mort de son père, il se découvre comme „un enfant sans raison” (139). Et devant le corps de sa maîtresse endormie, qu'il va quitter, il s'écrie: „Je suis un fou, un insensé, un enfant qui s'est cru un homme” (308). Les femmes le voient ainsi, la fille de joie qui lui dit: „Vous avez bu comme un enfant que vous êtes” (82), ou Brigitte: „Lorsque vous me faites souffrir... vous n'êtes qu'un enfant malade” (219).

Le destin d'Octave, c'est pour Musset celui de toute une génération. Le début du récit le proclame haut et clair: „J'ai à raconter à quelle occasion je fus pris d'abord de la maladie du siècle” (38), maladie qui „vient de deux causes: le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux” (36). Cette définition conclut les pages très célèbres qui inaugurent le roman, pages qui tiennent de la fresque historique

¹ Cf. MUSSET: *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, „L'Intégrale”, p. 8: „Il est certain” que l'épisode sentimental de G. Sand tient beaucoup moins de place qu'on ne l'a cru dans l'oeuvre de Musset”. Cf. aussi *La confession...*, Paris, Garnier, 1968, Préface de Claude DUCHET, p. 1. sqq.: „L'histoire des amants de Venise ne doit point faire illusion... Nous sommes sur ces confins de la littérature et du vécu où il est bien difficile de décider ce qui appartient à l'une ou à l'autre...”

² Sur les résonances de ce mot, cf. C. DUCHET, *op. cit.*, p. V. sqq.: „... le mot a une histoire que Musset ne pouvait ignorer”.

³ »Tout ce qu'il y avait de bien en cela, supposé qu'il pût y en avoir quelqu'un, c'est que ces faux plaisirs étaient des semences de douleurs et d'amertumes, qui me fatiguaient à n'en pouvoir plus.« Telles sont les simples paroles que dit, à propos de sa jeunesse, l'homme le plus homme qui ait jamais été saint Augustin”. (Deuxième partie, chap. IV.) Cf. *La Confession*, Paris, Gallimard, „Folio”, 1973., p. 110.

⁴ Les chiffres entre parenthèses qui suivent les citations renvoient à l'édition „Folio” (cf. référence en note 3).

⁵ Cf. C. DUCHET, *op. cit.*, p. XIII.

brossée à grands traits, de la méditation sur le sort de ceux qui ont vingt-cinq ans en 1835, de la malédiction lancée à l'époque de la Restauration et à celles qui l'ont précédée, le tout dans une langue pleine d'images et d'élan lyriques si souvent dénigrés.

Tel qu'il est sous nos yeux, le texte de *La confession* se présente comme un texte hybride, récit autobiographique et romancé d'une passion et témoignage d'un homme sur son temps.

Qu'ont donc perdu ces fils de la Révolution et de l'Empire ? Il est significatif que pour désigner la première, Musset ait retenu non la date de 1789, mais 93, celle de la Terreur. Certes, le mot „liberté” est encore capable de faire vibrer les jeunes gens de 1815 : il contenait pour eux : „quelque chose qui leur faisait battre le coeur à la fois comme un lointain et terrible souvenir et comme une chère espérance plus lointaine encore” (24). Mais il n'est pas sans intérêt de s'arrêter quelques instants sur les images qui lui sont associées : „des bustes mystérieux avec de longs cheveux de marbre et une inscription romaine”, portraits devenus légendaires, muets, figés, „un fleuve de sang bien plus terrible encore que celui de l'empereur” dont parlaient les aïeules, fleuve toujours menaçant puisque „l'astre de l'avenir [qui] se lève à peine” apparaît teinté „d'un rouge de sang qu'il a gardé de quatre-vingt-treize” (31).

En fait, ce mot de „liberté” est trompeur. La lutte contre l'oppression a été entreprise par „les antagonistes du Christ” : „Peut-être croyaient-ils faire le bonheur des hommes en envoyant le pauvre à la conquête de la liberté... ô raisonneurs sublimes qui l'avez mené là, que lui direz-vous s'il est vaincu ?” (35) La religion consolait le peuple ; le XVIII^e siècle l'a détruite, et avant tout Voltaire, dont on lit encore „quelque blasphème usé”.⁶

Avec Napoléon, c'est l'idéal de la gloire qui a sombré. „Jamais il n'y eut tant de nuits sans sommeil que du temps de cet homme... et pourtant jamais il n'y eut tant de joie, tant de vie, tant de fanfares guerrières dans tous les coeurs” (20). On est un peu surpris de lire une telle célébration sous la plume d'un auteur qui ne fut ni un homme d'action⁷ ni un homme de guerre. En fait Octave-Musset ne lit pas le *Mémorial de Sainte-Hélène* pour nourrir ses rêves d'ambition. Napoléon est avant tout pour lui une figure mythique : „Un seul homme était en vie alors en Europe ; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré” (20). Comme au Minotaure, on lui offrait chaque année un tribut de jeunes hommes. Il était immortel, et il aura fallu

⁶ On se souvient des vers de *Rolla*, paru en 1833, soit trois ans avant *La Confession* :
Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?
Toa siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.

Les allusions à Voltaire, le „vieux Aronnet”, sont fréquentes dans *La Confession*.
⁷ *Lorenzaccio* a été publié en 1834.

l'intervention de l'ange Azraël pour „précipiter dans l'océan” celui qui transfigurait le monde. Nous ne sommes pas dans l'histoire, mais dans l'épopée; d'où ce foisonnement d'images et cette rhétorique... C'est cette épopée qui donnait un sens à la vie et à la mort: „La mort elle-même était si belle alors... elle ressemblait si bien à l'espérance... qu'on ne croyait plus à la vieillesse” (21). A ces lignes répond la constatation du règne du doute universel, „comme une déné-gation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement ou, si l'on veut, *désespérance*” (c'est Musset qui souligne) (31). Réveil brutal de ceux qui n'ont pu que *rêver* „pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides”, de ceux qui ont *cru* ce qu'on leur avait *dit*, „que par chaque barrière [des] villes on allait à une capitale d'Europe” (22), de ceux qui *avaient dans la tête* tout un monde (ici, c'est nous qui soulignons). L'héritage est lourd: „Napoléon despote fut la dernière lueur de la lampe du despotisme: il détruisit et parodia les rois comme Voltaire les livres saints” (26). Le parallèle entre les deux hommes parle de lui-même: l'accusation est sans appel.

En fait, „l'enfant du siècle” constate la mort de l'ancien monde et en accuse les fossoyeurs: les philosophes du XVIII^e siècle, les révolutionnaires et, pour finir, Napoléon. A cause d'eux, pense-t-il, l'homme est condamné à vivre dans un mode où l'on ne peut avoir ni croyance ni espoir: „A quoi crois-tu?... la jeunesse de France entendant cette question, répondit la première: A rien” (31). Ce qui a disparu dans la tourmente peut se résumer en trois mots: l'amour, la gloire, la religion, devenus „illusions anciennes”. L'avenir sera peut-être meilleur pour les hommes libres; mais la vision qu'en donne Musset en souligne les limites — pour ne pas dire plus lorsqu'on la regarde au XX^e siècle... —: des peuples courbés sur leurs charrues dans les vertes campagnes de la patrie, sous un soleil pur et sans tache, la terre qui... sourit au travailleur. Les images d'Épinal reviennent en force et disent l'illusion (36).

Le présent en 1835, c'est l'Europe „découpée” par les „royales araignées” (21), la France gouvernée par un fantoche entouré de quémandeurs, et de courtisans avides (23.) La vie se déroule dans un monde sans formes, tant il est vrai que l'esthétique d'une époque reflète son esprit: „Nous n'avons donné le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à qui que ce soit... l'éclectisme est notre goût; nous prenons tout ce que nous trouvons, ceci pour sa beauté, ceci pour sa commodité, telle autre chose pour son antiquité, telle autre pour sa laideur même; en sorte que nous ne vivons que sur des débris, comme si la fin du monde était proche” (50). C'est le règne du deuil, dont le vêtement noir que portent les hommes est pour Musset un „symbole terrible; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions; mais elle en porte le deuil elle-même, pour qu'on la console” (28). Le présent, c'est enfin et surtout un monde de „jouissances positives”: „...l'homme a plus ou moins de morceaux d'un métal jaune et blanc, avec quoi il a droit à plus ou

moins d'estime. Manger, boire et dormir, c'est vivre. Quant aux liens qui existent entre les hommes, l'amitié consiste à prêter de l'argent; mais il est rare d'avoir un ami qu'on puisse aimer assez pour cela. La parenté sert aux héritages; l'amour est un exercice du corps; la seule jouissance intellectuelle est la vanité" (31). Pour ceux qui refusent ce monde nouveau — ceux qui ne sont pas des „hommes de chair" — c'est "l'océan d'amertume".

L'amour peut alors prendre valeur sacrée. C'est le sens que donne Musset à la rencontre d'Octave et de Brigitte: „J'aurais voulu qu'il eût existé quelque part un temple consacré à l'Amour, pour m'y laver dans un baptême et m'y couvrir d'un vêtement distinct que rien désormais n'eût pu m'arracher" (239). Tout dans la jeune femme respire la pureté, comme l'indiquent les symboles rattachés à son personnage: Octave la voit pour la première fois dans la campagne, accompagnée d'un chevreau blanc; elle est au village une „soeur de charité"; elle aime les joies simples, y compris les danses villageoises du dimanche. Et lorsque les amants projettent de quitter la France, c'est pour gagner un lieu, symbole en lui-même de pureté: les montagnes de Suisse. Enfin, confirmation suprême, lorsqu'Octave s'apprête à tuer Brigitte pour la rejoindre dans la mort, il découvre sur la poitrine de son amante une petite croix noire qu'il n'avait jamais remarquée: „bien que n'y croyant pas moi-même, je reculai sachant qu'elle y croyait... quels misérables sont les hommes qui ont jamais fait une raillerie de ce qui peut sauver un être! Qu'importe le nom, la forme, la croyance? tout ce qui est bon n'est-il pas sacré? comment ose-t-on toucher à Dieu?" (307)

De quel dieu s'agit-il? celui de la religion chrétienne assurément; mais pas celui de l'Église officielle: „Je ne t'ai jamais cherché dans les temples; mais grâce au ciel, là où je te trouve, je n'ai pas encore appris à ne pas trembler" (308). Ici, comme dans *Le rouge et le noir*, la prêtrise est présentée comme le moyen d'assouvir des ambitions toutes temporelles⁸ et le portrait de l'abbé Mercanson, „gros et blême", au langage ampoulé et moralisateur, sorti tout droit de Saint-Sulpice, qui ne voit dans Paris que „la Babylone moderne", dit assez le mépris de Musset pour le clergé du siècle.

Cependant, pour avoir trouvé Dieu grâce à l'amour, Octave n'est pas devenu croyant, comme l'aurait voulu Sainte-Beuve, qui regrettait que Musset n'ait pas arrêté son roman au moment où Brigitte fait à Octave l'aveu de son amour. Il a reçu le repentir, mais ni la foi ni même la consolation: „Impie, tu l'as sauvé du mal. S'il avait cru, tu l'aurais consolé" (308). Et même s'il dit à Brigitte qu'ils guériront de leur amour, elle „avec le temps", et lui „avec Dieu", il s'éloigne sous le signe du malheur.

⁸ „Quand les enfants parlaient de gloire, on leur disait: »Faites-vous prêtre«; quand ils parlaient d'ambition: »Faites-vous prêtre«; d'espérance, d'amour, de force, de vie: »Faites-vous prêtres«" (p. 23.).

Dieu dont le nom importe peu, dieu sans prêtres ni temple: le signe du Christ découvert par Octave sur la poitrine de son amante nous paraît être en fait celui de la transcendance dont le siècle est dépourvu, signe qui aurait pu avoir un tout autre support.⁹

Si le témoignage de Musset était isolé, on pourrait penser qu'il ne cherche, en faisant le procès de son époque, qu'à justifier une façon de vivre qu'il a tout autant regrettée que revendiquée. Mais, on le sait, *La confession* s'inscrit dans toute une production littéraire qui fait sens. Cent cinquante ans plus tard, que lisons-nous? Un passé détruit, un avenir non dessiné: ce schéma d'un monde instable est bien connu désormais. Il y a mieux, pensons-nous. D'un côté, le désir et le besoin de transcendance, anhistorique par excellence, quelle qu'elle soit; l'autre, une perception de l'Histoire et de son poids: n'est-ce pas la contradiction essentielle qui est à l'origine de ce qu'on a appelé, en pensant qu'il n'avait que quelques années à vivre, „le mal du siècle”?

⁹ Il n'est pas inutile de rappeler ici quelques vers de *Rolla*:

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux
(...)

vers qui font écho à ceux des *Voeux stériles* (1830):

Grâce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie
De mes vœux insensés éternelle patrie
(...)

Il y a plus d'un lien entre *Rolla* et *La Confession*. Contentons-nous de citer ces vers:

O Christ, je ne suis pas de ceux que la prière
Dans tes temples muets amène à pas tremblants
(...)

Ta gloire est morte, ô Christ! et sur nos croix d'ébène
Ton cadavre céleste en poussière est tombé.

Eh bien! qu'il soit permis d'en baiser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,
Et de pleurer, ô Christ, sur cette froide terre
Qui vivait de ta mort et qui mourra sans toi
(...)

Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine?
Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu?

Michał Mrozowicki (Université de Silésie, Katowice):

Un homme à la recherche de la Vérité: une relation
romanesque de l'affaire Dreyfus

Dans son ouvrage *La vérité et ses figures*, le philosophe Francis Kaplan, dont l'ambition est de construire „le système de toutes les théories de la vérité”¹, en s’inspirant des conceptions les plus diverses, donne d’innombrables réponses à la question fondamentale: „Qu’est-ce que la vérité?” Et, bien sûr, aucune de ses réponses n’est plus „vraie” que les autres, chacune concernant un aspect spécifique du problème. Ce qui nous intéressera ici, c’est „la vérité définie par le réel”, et nous la comprendrons comme „identité de la connaissance et du réel”². Envisagée de ce point de vue, la vérité peut se présenter comme dévoilement de la réalité. Martin Heidegger est d’avis qu’„Être vrai (vérité) signifie être découvreur”, et il se demande si c’est „un hasard si les Grecs usaient d’un terme privatif (*a-lêtheia*,) pour exprimer l’essence de la vérité?”³ Comme le remarque Kaplan *alêtheia*, vérité en grec, vient de *lanthanô*, ‘cacher’, précédé d’un *a* privatif. „La connaissance ne fait qu’enlever un voile qui cachait.”⁴ La notion de vérité présuppose évidemment celle d’erreur. Celle-ci „n’est pas seulement ce qui n’est pas vérité, elle est ce qui est cru vérité. L’erreur n’est pas la vision du seul voile opaque, mais du Réel, à travers le voile, modifié, déformé, faussé par lui”⁵. Le dévoilement des sphères de la réalité tantôt inconnues, tantôt falsifiées constitue une des manières de donner un sens à l’existence humaine, et peut être considéré comme une mission.

On trouve une illustration littéraire de cette approche de la notion de vérité et d’erreur dans la troisième partie du cycle romanesque *Les Quatre Évangiles*. Consacrée à l’exposition de la conception utopique de la „Cité future”, *Vérité* d’Émile Zola contient aussi la relation de l’affaire Simon, ce qui permet à l’auteur de décrire sur un exemple concret la société en marche vers la Cité future, mais qui constitue en même temps une image assez fidèle d’une

¹ F. KAPLAN: *La vérité et ses figures*, Éd. Aubier, Paris, 1977, p. 11.

² Ibid., p. 25.

³ M. HEIDEGGER: *L’être et le temps*, cité d’après KAPLAN, p. 28.

⁴ Ibid., p. 28.

⁵ Ibid., p. 30.

affaire ayant réellement eu lieu, et dont Zola était en plus un des principaux acteurs.

En quoi consiste le rapport d'analogie entre le phore (l'affaire fictive Simon) et le thème (l'affaire Dreyfus)? Qu'est-ce qui relie Simon, instituteur à Maillebois, et le capitaine d'artillerie Alfred Dreyfus? Les deux, Simon et Dreyfus sont d'origine juive, font une carrière brillante, l'un dans l'armée, l'autre dans l'enseignement, carrière interrompue inopinément par des accusations injustes et le verdict sévère les condamnant à la déportation perpétuelle; tous les deux, enfin, sont réhabilités après de longues années. Cet examen superficiel permettrait déjà de reconnaître l'affaire Dreyfus à peine voilée dans l'affaire fictive Simon. Mais les analogies vont beaucoup plus loin. Le déroulement de l'affaire Simon rappelle à s'y méprendre celui de l'affaire Dreyfus.

Les situations initiales, pourtant, sont apparemment tout à fait différentes. Dreyfus est inculpé d'avoir „en 1894, pratiqué des machinations ou entretenu des intelligences avec un ou plusieurs agents de puissances étrangères, dans le but de leur procurer les moyens de commettre des hostilités ou entreprendre la guerre contre la France en leur livrant des documents secrets”⁶. Simon, lui, est accusé d'avoir violé et étranglé son neveu. Ce qui rapproche d'abord les deux affaires, c'est la fragilité des actes d'accusation, fondés sur des pièces à conviction dont l'authenticité est pour le moins sujette à caution. En outre, on peut déceler une certaine similitude entre ces preuves uniques de culpabilité: il s'agit de feuilles de papier dont le rôle dans les crimes respectifs est extrêmement important. Dans *Vérité*, les mots „Aimez-vous les uns les autres”, calligraphiés en belle écriture anglaise, se trouvent sur une feuille que le père Philibin a trouvée roulée en tampon avec un numéro du „Petit Beaumontais” près du cadavre, et que, probablement, „le meurtrier a essayé d'enfoncer [...] dans la bouche de l'enfant, pour étouffer ses cris”⁷. Dans l'affaire Dreyfus, il s'agit du fameux bordereau. Ces feuilles de papier sont évidemment soumises à une enquête détaillée menée par des experts en écriture, enquête qui loin d'apporter des résultats univoques suffit pour autant à intenter un procès à Dreyfus ainsi qu'à Simon.

Le déroulement des deux procès est presque identique. Trois moments y méritent une attention particulière: la deuxième déposition de l'un des témoins, la pièce secrète communiquée par le Président au Jury et le verdict. Le commandant Henry, dont le rôle dans la suite de l'Affaire était très important, sinon décisif, a déjà marqué sa présence pendant le procès de 1894 en déposant deux fois. Après avoir „fait une déposition presque insignifiante au nom du bureau de renseignements”⁸, s'étant rendu compte que l'acquittement de

⁶ A. ZÉVAËS: *L'Affaire Dreyfus*, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1931, p. 34.

⁷ É. ZOLA: *Vérité*, Fasquelle, Paris, 1903, p. 14—15.

⁸ B. WEIL: *L'Affaire Dreyfus*, Gallimard, Paris, 1930, p. 49.

Dreyfus était fort probable, Henry a tenu à compléter sa déposition par une accusation catégorique de l'Alsacien, accusation tout à fait dépourvue d'arguments. Henry s'y référait à une opinion sur la culpabilité de Dreyfus d'une „personne très honorable” mais dont il refusait de révéler l'identité, en disant : „Quand un officier a, dans sa tête, un secret redoutable, il ne le confie pas même à son képi”⁹. Dans le roman de Zola, c'est le père Philibin, l'équivalent romanesque du commandant Henry, qui prend la parole à deux reprises pour déposer contre Simon. Sa première déposition, très brève, comme celle du commandant Henry, est décevante pour les ennemis de l'accusé. Seule sa deuxième déposition est accablante pour Simon, même s'il refuse, comme Henry, de donner des détails, sous prétexte que le secret d'une confession exigeait sa discrétion. L'analogie est frappante.

La pièce secrète communiquée par le Président au Jury pendant ses délibérations constitue un autre moment décisif du premier procès Dreyfus. Il ne nous est pas possible de l'exposer ici dans le détail, ni de commenter son importance dans l'Affaire. Contentons-nous de constater qu'il s'agit d'un acte illégal et dont l'illégalité devait constituer ensuite un des arguments de Zola, de Bernard Lazare et d'autres dreyfusistes dans leur campagne pour la révision. L'affaire Simon, elle aussi, a sa „communication suprême faite par le président au Jury, une pièce arrivée après la clôture des débats et qu'il avait senti l'impérieuse nécessité de porter à sa connaissance, en dehors de la défense et de l'accusé”¹⁰. L'allusion au procès Dreyfus est une fois de plus très nette.

Quant au verdict du premier procès, Simon et Dreyfus ont été également condamnés à la déportation perpétuelle, d'où une nouvelle analogie qui n'est pas sans resserrer les liens entre les deux affaires. Et pourtant, une différence importante est à signaler. Dans l'affaire Simon, „la réponse du jury était »cui« à toutes les questions, mais il accordait des circonstances atténuantes, d'une façon illogique, uniquement pour éviter la peine capitale”¹¹. Dans l'affaire Dreyfus, ce qui épargne la vie du prétendu traître, ce n'est pas l'indulgence difficile à expliquer du jury, mais les exigences de la loi, et concrètement le fameux article 4 de la Constitution de 1848 sur l'abolition de la peine de mort en matière politique.¹²

Une fois Dreyfus déporté, les émotions qui accompagnaient son procès se sont apaisées pour un an (jusqu'à la remise du „Petit Bleu” au Ministère de la Guerre), et on a oublié le malheureux Alsacien emprisonné près de la Guyane. Cette étape du déroulement de l'affaire Dreyfus trouve son équivalent dans le roman de Zola. Le long fragment où le narrateur s'abstient d'évoquer l'affaire

⁹ Ibid., p. 50.

¹⁰ É. ZOLA, *op. cit.*, p. 147.

¹¹ Ibid., p. 148.

¹² A. ZÉVAËS, *op. cit.*, p. 37.

Simon correspond à la période où, d'une part, Dreyfus et sa trahison prétendue ont cessé de se trouver au centre d'intérêt des Français, alors que d'autre part, personne, à l'exception de Mathieu Dreyfus, ne prenait encore sérieusement en considération la possibilité d'une révision du procès. Le narrateur attire du reste explicitement l'attention du lecteur sur cet aspect: „L'affaire Simon entrainait en soi-même, elle devait paraître longtemps terminée, oubliée, lorsqu'elle restait comme le mal caché, la blessure empoisonnée et inguérissable dont le corps social se mourrait”¹³. Cette période d'apaisement est beaucoup plus longue dans le roman qu'elle ne l'était en réalité, mais l'analogie est frappante.

Dans les deux cas, d'ailleurs, l'apaisement n'est qu'apparent, vu que Mathieu Dreyfus, ainsi que son homologue fictif, David Simon, dès le début et sans relâche, s'efforcent de trouver les preuves de l'innocence de leurs frères, et, en plus, ne pouvant pas compter sur l'efficacité et la bonne volonté de ceux qui auraient dû s'en occuper, ils veulent indiquer le vrai coupable. Ce qui suit donc le premier procès Dreyfus (et son équivalent fictif), c'est une lente et patiente enquête privée qui aboutira à la révision du procès, précédée par les débats de la Cour de cassation.

Deux mois séparaient l'arrêt de la Cour de cassation et le début du procès de Rennes. Zola, dans son roman, a sextuplé cette période: „Au baignoire, Simon venait de tomber si dangereusement malade, qu'on allait, longtemps encore, être dans l'impossibilité absolue de le ramener en France”¹⁴. Du procès lui-même on retiendra notamment le verdict qui, dans les deux cas, est tout à fait incompréhensible: le Conseil de guerre de Rennes „par cinq voix contre deux [...], déclare Dreyfus coupable et la majorité s'étant prononcée en faveur des circonstances atténuantes, le condamne à dix ans de détention”¹⁵. Chez Zola, dans le procès de Rozan, le verdict est identique, mais les circonstances atténuantes sont déclarées à l'unanimité. Dans les deux cas, la grâce est accordée aux re-condamnés, acceptée par eux à contrecœur et après de longs débats dans lesquels l'état de santé de Dreyfus et de Simon s'est avéré un argument décisif.¹⁶

De cette manière une étape suivante des deux affaires commence, vu que la lutte est loin d'être achevée. Simon et Dreyfus, innocents, n'ont accepté que provisoirement la grâce qui leur avait été accordée et attendaient la pleine réhabilitation, le premier „dans une vallée déserte des Pyrénées”, le second à Coligny, près de Genève¹⁷, où, dans le calme, ils pouvaient recouvrer leur santé, pendant que leurs amis poursuivaient les efforts visant à leur acquittement.

Ainsi s'achève la relation romanesque de l'affaire Dreyfus dans *Vérité*. 120

¹³ É. ZOLA, *op. cit.*, p. 206—207.

¹⁴ *Ibid.*, p. 472.

¹⁵ A. ZÉVAËS, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶ Cf. A. ZÉVAËS, *op. cit.*, p. 182—183 et É. ZOLA, *op. cit.*, p. 527.

¹⁷ É. ZOLA, *op. cit.*, p. 528 et A. ZÉVAËS, *op. cit.*, p. 185.

pages qui suivent présentent la vision personnelle, prospective d'Émile Zola de la suite de l'Affaire, d'une période qu'il ne connaissait pas quand il écrivait le roman, vision dont la mort subite et mystérieuse ne lui a même pas permis de vérifier la justesse. A-t-il su prévoir, en été 1902, la suite de l'Affaire ou plutôt son épilogue ? En grandes lignes oui, même si l'épilogue de l'affaire Simon est à certains égards une pure utopie, s'inscrivant d'ailleurs parfaitement dans le cadre général de la vision utopique des *Quatre Évangiles*, dont Mieczysław Kaczyński, dans son ouvrage¹⁸, nous a donné une analyse pénétrante.

Les détails de la deuxième révision dans l'affaire Simon ne diffèrent guère de ceux de la deuxième révision dans l'affaire Dreyfus. „A la Cour de cassation ulcérée toujours du soufflet reçu, le procès fut mené avec une extraordinaire rapidité. Dans les stricts délais, elle cassa l'arrêt de Rozan, sans renvoyer à l'ancien accusé devant une autre Cour.”¹⁹ Dans l'affaire Dreyfus, les débats publics duraient trois semaines au bout desquelles l'innocence totale de Dreyfus était proclamée, et la cassation (sans renvoi) du jugement du Conseil de guerre en était la conséquence logique et inéluctable.

Comment réparer les injustices faites à Simon ? Cette question que se posaient les habitants de Maillebois au moment où celui-ci était sur le point de revenir de son exil volontaire, réhabilité après 40 ans, annonce celle que devaient se poser en 1906 les Français désireux de compenser les souffrances physiques et morales que Dreyfus avait subies au cours des douze années précédentes. L'équivalent de la Légion d'honneur, dans le roman de Zola, c'est une maison offerte à Simon par les habitants de Maillebois, portant cette inscription significative : „la ville de Maillebois à l'instituteur Simon, pour la vérité et la justice, en réparation de ses tortures”, signée „les petits-fils de ses bourreaux”²⁰. Toutefois, les circonstances de l'arrivée de Simon à Maillebois et de la cérémonie pendant laquelle on lui a offert „la maison votive”, sont une pure utopie. Premièrement, cette cérémonie au cours de laquelle „de la vaste place, de l'avenue voisine, des fenêtres et des toits, une immense et dernière acclamation s'éleva, roula comme un tonnerre, dans laquelle s'unissaient enfin tous les coeurs du peuple, sans qu'une seule protestation désormais osât méconnaître la vérité et la justice triomphantes”²¹ est loin d'annoncer les cérémonies auxquelles assistera Alfred Dreyfus, par exemple celle du 4 juin 1908 (le transfert au Panthéon des cendres de l'auteur de *Vérité*), pendant laquelle „un journaliste nationaliste, Grégori, tire deux coups de revolver sur Dreyfus et le blesse au bras”²². Deuxièmement, on peut difficilement imaginer les journaux anti-dreyfusistes de l'époque se transformer soudainement à l'instar du „Petit

¹⁸ M. KACZYŃSKI: *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola: entre la vision catastrophique et la vision utopique*, UMCS, Lublin, 1979.

¹⁹ É. ZOLA, *op. cit.*, p. 652.

²⁰ *Ibid.*, p. 671 et 710.

²¹ *Ibid.*, p. 710.

²² A. ZÉVAËS, *op. cit.*, p. 203.

Beaumontais'' où „Le lendemain, il y eut [...] un compte rendu enthousiaste de la cérémonie’’²³.

Là où la vision prospective de l'affaire Dreyfus s'éloigne peut-être le plus de la réalité future, ce sont les aveux du frère Gorgias au moment même où la foule assemblée à Maillebois attend l'arrivée de Simon. Dénoncé par Polydor qu'il raccompagnait le jour du meurtre, Gorgias, pris de remords, avoue pour la première fois d'avoir tué le petit Zéphirin, tout en ajoutant: „J'ai pu être un criminel, d'autres ont voulu mon crime, l'ont couvert et continué’’²⁴. Grâce à ces aveux, le voile déformant, modifiant, faussant la réalité est enfin définitivement enlevé et la vérité établie.

Certes, de nombreux aveux d'Esterhazy sont connus, et notamment la déposition faite par lui au Consulat général de France à Londres, du 22 février au 5 mars 1900. Et pourtant, ces dépositions, au moins en partie mensongères, trouvent leur équivalent romanesque non dans les derniers aveux de Gorgias repent, mais dans ses aveux précédents dont le but n'était pas de révéler son crime, mais de prouver son innocence. Les derniers aveux de Gorgias seraient l'équivalent de la confession potentielle d'Esterhazy, confession qui n'aura pas lieu.

Une relation rétrospective, réaliste et détaillée de l'affaire Dreyfus, dans les trois premiers livres du roman, cède ainsi la place, dans le quatrième, à une vision prospective, utopique de son épilogue, ou plutôt à un triple appel qui ne sera pas suivi jusqu'au bout par ceux à qui Zola semble s'être adressé, c'est-à-dire par le peuple dont Zola exige la reconnaissance unanime de l'innocence de Dreyfus, par la presse qui est appelée par l'écrivain à arrêter sa campagne de mensonges et de diffamations, et finalement (le point où l'optimisme de Zola va le plus loin) par Esterhazy que Zola invite à reconnaître sa culpabilité.

Envisagé de ce point de vue, comme un rappel (dans la première partie) et comme un appel (dans la seconde), le dernier roman de Zola se rattache aux fameux articles et lettres consacrés à l'affaire Dreyfus, publiés par l'écrivain dans *Le Figaro*, *L'Aurore* ou sous forme de brochures, dont il imite le modèle général sans en avoir tout de même la concision et, par conséquent, la force de persuasion. Ce que la postérité a retenu des liens de Zola avec l'affaire Dreyfus, c'est plutôt *J'accuse* que *Vérité*, ce roman dominé par la fonction référentielle, voire ouvertement utilitaire qui se situe à mi-chemin entre le journalisme engagé et la fiction romanesque.

Toutefois, à un autre niveau d'interprétation, plus abstrait, la trame du roman de Zola se présente comme une illustration romanesque d'une conception de la vérité conçue comme dévoilement de la réalité, comme un lent passage des ténèbres à la clarté, bref, comme une vérité en marche. En attribuant à

²³ É. ZOLA, *op. cit.*, p. 710.

²⁴ *Ibid.*, p. 695.

Marc Froment dans l'affaire Simon un rôle pareil à celui qu'il jouait lui-même dans l'affaire Dreyfus, à savoir celui d'un chercheur inlassable de la Vérité, et en établissant une analogie nette entre les deux affaires, Zola constate que les intellectuels ne doivent pas se contenter d'une vérité artistique (ou scientifique) quand *la vérité* est menacée. Et il exprime indéniablement ses propres pensées en décrivant celles de son personnage :

„La vérité, la vérité! jamais il ne l'avait encore aimée si passionnément. [...] Maintenant, après l'avoir vue si furieusement combattue, niée, enfouie au plus profond du mensonge, ainsi qu'une morte qui ne se réveillerait pas, il croyait en elle davantage, il la sentait d'une façon irrésistible, capable de faire sauter le monde, le jour où l'on voudrait l'enfermer sous terre. Elle cheminait sans une heure de repos, elle marchait à son but de lumière, et rien ne l'arrêterait. Il haussait les épaules d'ironique dédain quand il voyait des coupables croire qu'ils avaient anéanti la vérité, qu'ils la tenaient sous leurs pieds, comme si elle n'était plus. Le moment venu, la vérité éclaterait, les disperserait en poussière, tranquille et rayonnante. Et c'était cette certitude d'avoir avec lui la vérité toujours vivante et victorieuse, même après des siècles, qui lui donnait cette force tranquille de se remettre à la besogne et d'attendre gaiement, même au-delà de son existence, le triomphe certain.”²⁵

²⁵ Ibid., p. 570—571.

Halina Sawecka (Université MCS de Lublin):

Figures de la condition humaine dans *Lorenzaccio* de Musset

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de le situer dans l'optique du colloque. Rappelons, d'abord, que le mot „condition” a une acception très large. D'une façon générale, il signifie la manière d'être d'une personne ou d'une chose, les circonstances d'un événement. En particulier, en parlant de l'homme, sa situation dans le monde, son mode d'être. Dans la philosophie contemporaine, le terme de „condition humaine” englobe, avec la condition sociale, historique et les autres conditions d'une existence particulière, les caractères communs à tous les hommes, c'est-à-dire la nature humaine. Ces remarques faites, je tiens à préciser que, réservant une part honnête aux premières, ma communication sera surtout centrée sur cette dernière acception.

Pour ce qui est du choix de la pièce, il a été limité dans la mesure où j'avais décidé de m'en tenir à la production théâtrale du XIX^e siècle. Je m'explique. Ce qui est en suspens, depuis Diderot, dans tous les débats sur le théâtre, c'est la question de la théâtralité. De ce point de vue, le choix qui s'imposait était soit le drame romantique, soit le drame bourgeois relié par son histoire et par ses structures à la poésie élaborée au XVIII^e siècle. Quant au premier, Victor Hugo a pris soin dans la préface de *Cromwell* de préserver les droits de l'imaginaire sur la scène et tous les jeux de distances qu'il implique dans la mimésis théâtrale. Mieux: il mettait en garde „les partisans peu avancés du romantisme”¹ contre la tentation fallacieuse d'identifier réalité et vérité, nature et art, monde et représentation. Cependant, malgré ses prémisses théoriques, le drame romantique, pour peu qu'on puisse le réunir sous une définition commune, a rompu l'équilibre de la mimésis entre l'imaginaire et le réel en la faisant basculer du côté de la fiction, sous une somptueuse hypertrophie du discours. Le théâtre bourgeois, quant à lui, faute de pouvoir théâtraliser la réalité qu'il prétendait refléter et incapable de rivaliser avec le roman pour soumettre le monde à une lecture globale et visionnaire, a acquis chemin faisant une double

¹ Préface de „*Cromwell*”, *Oeuvres complètes* de Victor HUGO, Club français du Livre Paris 1967, t. II., p. 70.

fonction : discourir et divertir, en exorcisant les contradictions du réel. En trahissant son ambition principale, qui était de dire le monde par la représentation, il a abouti, à l'inverse de ses présupposés, non seulement à rompre l'équilibre de la mimésis en faveur du réel, mais à dégrader et à appauvrir la reproduction de cette réalité même qu'il avait mise au fronton de son programme. Où fallait-il donc chercher la vraie théâtralité ? J'ai été amenée à constater que c'est soit du côté du vaudeville qui s'est saisi des hommes et des choses pour en faire de la fiction en mouvement, mais en annulant systématiquement les effets de la mimésis pour la réduire à la frivolité, soit du côté de Büchner et de Musset qui ont écrit sans se soucier de la scène contemporaine, ni compter, de près ou de loin, avec un public à convaincre ou à amadouer. Voilà qui explique le choix de Musset. Pour ce qui est de *Lorenzaccio*, ce mouton à cinq pattes du théâtre français selon les dires d'un critique², je pose en principe qu'il s'y agit de théâtre, au sens le plus prémédité et le plus concret de ce terme. Il y a aussi un côté pirandellisme avant la lettre qui, je l'avoue, n'est pas sans m'émouvoir.

Il existe plusieurs études sur *Lorenzaccio*, entre autres sur le mode de composition de la pièce³, sur son caractère autobiographique, sur son rapport avec l'exactitude historique, etc. Pour la couleur historique, le récit des événements et les contrours donnés aux personnages, Musset a eu recours à une documentation livresque dont les chercheurs ont établi avec soin les éléments et vérifié l'utilisation, erreurs et confusions comprises, il me semble donc inutile d'y revenir. Entendons-nous, d'emblée, que ni chronique sentimentale, ni reportage pittoresque, *Lorenzaccio* parle d'un autre moi que celui de la vie quotidienne et d'une autre ville que la Florence des archéologues et des touristes.

Musset se sert de Florence, du XVI^e siècle et des Médicis comme de figures emblématiques qui représentent infiniment plus qu'elles-mêmes. Et ces figures de la vie collective, politique et sociale, il les confronte à la rêverie et au comportement d'un individu dont la biographie réelle importe beaucoup moins que sa signification exemplaire dans l'univers du mythe⁴. Bien sûr, Musset fait surgir sur la scène des places, des rues, des marchés, des églises, des palais et les berges d'un fleuve appelé l'Arno : au seul énoncé de leurs noms, se met en place une topographie familière. Tout cela, à quelques détails près, irréprochable quant à l'exactitude de l'information, mais traité comme un jeu de repères destinés à identifier la représentation d'une cité que le raffinement de sa culture a conduite à l'impuissance et privée du contrôle de son destin. Ce qui intéresse Musset dans Florence, c'est beaucoup moins le mythe d'une certaine Italie que

² Le mot est de Bernard Dort.

³ En particulier celle de Bernard MASSON : *Musset et le théâtre intérieur*, Paris 1974.

⁴ C'est ce qu'a parfaitement démontré Robert ABIRACHED dans son analyse de la pièce : l'Avant-scène, n° 603, 1977 (Classiques Aujourd'hui), à laquelle cette étude emprunte un bon nombre de renseignements.

l'envers de l'imagerie qu'il véhicule. L'or, ici, recouvre les progrès d'une lèpre insidieuse, et le masque de la „virtù” les stigmates d'une corruption dérisoire. Si la ville est livrée au bruit et à la fureur, ce n'est pas sous le souffle d'une histoire en marche: la violence qui s'y déploie n'en finit pas de se caricaturer elle-même, parce qu'aucune pensée ne la nourrit. Dans cette société aux rouages bloqués, intérêts, calculs, velléités, espoirs, coups de force du désir et de l'ambition s'annulent les uns les autres et font descendre une chape de gel sur la vie des citoyens. Florence devient ainsi le lieu géométrique de toutes les contradictions de la civilisation urbaine et contient en filigrane toutes les villes de l'Europe moderne⁵. La Florence de *Lorenzaccio* semble vivre dans une espèce de parenthèse⁶ où l'histoire demeure en suspens. Étourdie, déguisée dans des autours somptueux et d'autant plus fébrile qu'elle n'ose pas agir, ne sachant pas davantage sur qui compter, à qui s'en prendre et comment secouer cet engourdissement qui la rend si docile, elle est le foyer du drame tout entier. A mi-chemin de la réalité et de l'empire du songe, elle porte suffisamment les marques de la première pour donner leurs lettres de créance aux personnages de la pièce, et l'estampille du second pour les revêtir d'une aura légendaire.⁷ Il est trop évident que cette géographie rêvée ne prétend pas copier le monde: elle procède par télescopages, par fusions, par projections, par agrandissements et ainsi de suite. Elle retient de la vie cependant des fragments de réalité qu'elle isole et auxquels elle donne un statut exemplaire: un meuble ou un objet ici, et là un costume, un détail d'architecture, voire la sonorité d'un simple nom, mais c'est pour les traiter comme autant d'hiéroglyphes. Car elle a besoin, pour être déchiffrée, de s'inscrire dans une matière concrète et de mettre des corps en jeu:

⁵ On se tromperait cependant en y voyant le substitut pur et simple du Paris de la Monarchie de Juillet par la raison que Musset ne s'attache pas à analyser les conditions spécifiques d'un moment de l'histoire exactement défini: il veut plutôt montrer la paralysie d'une société qui s'offre en spectacle à elle-même à défaut de pouvoir donner le branle à sa propre transformation et qui vacille en suspens entre le passé et l'avenir, faute de trouver une prise sur la réalité d'aujourd'hui.

⁶ Décrite admirablement dans *La Confession d'un enfant du siècle*.

⁷ Mais il y a plus: en traitant ainsi l'histoire tout au long des cinq actes, Musset s'est donné la faculté de placer sur le devant de la scène des personnages de pied en cap reconstruits. S'il a conservé au duo Alexandre les principaux traits que lui ont donnés les memorialistes, il ne s'est guère soucié de prendre en considération les biographies qu'ils ont laissées de Lorenzo de Médicis, de Philippe Strozzi ou du Cardinal Cibo. Il est certes attesté que Lorenzo a tué le tyran après avoir partagé sa vie crapuleuse et que Philippe a été le chef d'une famille qui entra à un certain moment en rivalité avec les Médicis: il n'en faut pas davantage à Musset. C'est qu'il s'agissait pour lui de confronter à la rumeur collective de la cité des comportements individuels, aptes à résumer dans leurs trajectoires les diverses réponses possibles à la situation historique qu'il voulait représenter. La rhétorique impuissante des intellectuels, la brutalité stérile du terrorisme, l'impossibilité de donner un sens aux paroles et aux actes quand ils ne procèdent pas de la même inspiration, la vanité des tentatives visant à amadouer la tyrannie, l'égale inefficacité du sarcasme et de l'ironie pour la combattre, la comédie jouée par tous. Et, en face, le muflin inébranlable du pouvoir qui ne fait mine de changer que pour amuser le tapis et mieux reprendre son souffle, la stagnation insolente du désordre établi, la cruauté et l'arbitraire omniprésents. De question en question, c'est la politique érigée en tragédie que *Lorenzaccio* donne à regarder.

c'est pour cela très précisément qu'elle est de nature théâtrale et qu'elle ne saurait trouver sa pleine efficacité en dehors de la scène.

On a trop souvent réduit la pièce de Musset à un exercice d'introspection narcissique, lui-même donné pour le fruit le plus exquis du romantisme, pour ne pas craindre de rappeler que *Lorenzaccio* ne tient pas un discours univoque et que cette polysémie est le caractère le plus manifeste des grands textes du théâtre. De ce point de vue, un examen rapide du rôle de Lorenzaccio s'avère opportun.

Le nom même du protagoniste nous alerte d'emblée: il ne renvoie ni à l'état civil ni à la personne intime de Lorenzo de Médicis, mais au jugement qu'une société porte sur lui et à l'image que les autres se font de son individu. Comment ne pas faire un rapprochement avec le pirandellisme et, peut-être, aussi l'existentialisme du XX^e siècle? Toutes les variations du diminutif (de Renzino à Lorenzetta) dont on l'affuble, c'est l'appellation que lui mérite son masque, tel qu'il est perçu de l'extérieur et qui le théâtralise doublement. Car, pour tous les autres acteurs du drame, Lorenzo est constitué en personnage au sein même de l'action: son effigie importe à tous beaucoup plus que sa nature, et la représentation qu'il offre efface son identité réelle. Son personnage, il ne se contente pas de l'endosser comme une défroque inévitable: il le porte à bout de bras sans crainte de surenchérir sur l'attente de ses interlocuteurs. A la vérité, il le donne littéralement en spectacle.

Mais peut-on parler d'une seule apparence de Lorenzaccio? Elle se réfracte en images multiples et contradictoires, qui ont de plus en plus de mal à se superposer les unes aux autres au fur et à mesure que l'action procède. Le masque, ici, se corrige et se transforme en fonction du regard qui le saisit: toujours inachevé, il se compose successivement, au fil des dialogues, des gestes et des événements, si bien qu'on ne saurait lui attribuer une existence autonome ou des contours fixés à l'avance. Il n'existe pas en lui-même, mais à travers le théâtre qui se déroule sous nos yeux, de projection en projection, sans qu'on puisse jamais dire qu'il tienne lieu de visage à celui qui le porte. Lorenzaccio ne cesse de s'esquisser et de se défaire comme personnage, exactement au gré des rapports qu'il entretient avec autrui: s'il apparaît comme la résultante de ces rapports, c'est moins le fait de l'hypocrisie qu'il a adoptée comme système que de son incapacité de s'accepter comme être social. D'où la dimension politique de son déguisement, en ce sens qu'il est inexplicable en dehors de la société où il s'exerce.⁸

⁸ Cela seul suffirait à fonder l'originalité de „Lorenzaccio” en face de Hamlet, auquel on l'a souvent comparé, car la théâtralité dont il s'affuble est l'autre nom de son absence à lui-même au fil de la vie quotidienne et de sa dérobade exaspérée devant l'histoire à qui il refuse explicitement le pouvoir de l'investir.

En chacun de ses interlocuteurs, Lorenzaccio trouve la réplique d'un destin qu'il aurait pu assumer et qu'il a refusé⁹. Il n'a su rompre avec aucun de ces personnages possibles et n'a voulu devenir aucun d'eux : il les tient en suspens tous ensemble devant lui, sans choisir. Peu lui importe qu'on le croie tel ou tel : comme le héros pirandellien, il est le seul à savoir qu'il n'est littéralement personne et qu'il lui faut à tout prix conjurer ce vide. Voilà pour le personnage „social”.

En s'interrogeant sur l'identité „psychologique” de Lorenzaccio, on ne saurait ne pas être déconcerté par son dédoublement. Pareil en cela aux autres personnages de Musset, il se voit sans cesse accompagné par un fantôme qui lui ressemble comme un frère mais qui, n'ayant pas vécu, ne porte aucune de ses cicatrices, reste une figure préservée du temps, innocente et juste. Le double de Lorenzaccio, c'est une effigie de lui-même qui ne peut trouver aucune place dans sa vie présente puisqu'elle est enfouie au plus profond de son passé. Il lui reste l'espoir, de plus en plus insensé, de la rejoindre un jour, mais comment oublierait-il que pour réaliser un vœu d'enfant, donner la mort à un tyran, il a dû humilier tout ce qu'il portait en lui d'enfance ? Sur le point d'agir, il ne lui reste pas cependant que ce mince fil qui le relie à l'ombre fraternelle. Tuer le duc, ce n'est rien d'autre que briser le miroir qui le tient prisonnier et refuser une fois pour toutes les images provisoires qu'il a données de lui : car cette partie de lui-même engagée dans la comédie humaine, qu'on appelle Lorenzaccio, aime Alexandre de tendresse et de complicité, et il s'agit précisément, à l'heure de vérité, d'effacer d'un seul geste cette horrible trahison. Voilà pourquoi, ne pouvant plus l'exalter, l'idée de son meurtre lui est devenue nécessaire comme le pain et l'eau : au mieux, il se fixera dans la mémoire des hommes dans une image enfin définitive et capable de retenir un peu de son rêve ; au pire, le monde saura que, comédie pour comédie, le simulacre de Lorenzaccio était au moins dicté par le refus de pactiser avec le mensonge des hommes. Ainsi nous nous trouvons en face d'une situation pré-pirandellienne où Lorenzo devient littéralement un autre quand il n'a voulu que se faire passer pour cet autre afin d'accomplir son projet.

Il résulte de ce qui précède que la substance de Lorenzaccio est essentiellement théâtrale : lui enlève-t-on ses rapports de rôle avec les autres rôles, il s'effondre complètement. Sa „psychologie”, s'il faut employer ce terme, ne s'éclaire qu'en action et en dialogues et son statut de héros tragique lui est

⁹ Le duc, c'est sa virilité et sa gourmandise du monde, mais il ne s'accepte ni comme être sexué ni comme possesseur. Scoronconcolo, c'est sa violence, mais il prétend la tenir à distance, en attendant l'unique occasion où elle trouvera légitimité à ses yeux. Tebaldeo, c'est son rêve d'une transparence à soi-même et sa nostalgie d'un pouvoir de création qui projette ses formes au milieu du monde extérieur, mais il ne saurait pas plus s'oublier dans la paix des choses que sublimer dans l'art sa difficulté d'être. Philippe Strozzi, c'est l'amour de la liberté et la foi dans un idéal, et il y a belle lurette qu'il est devenu incapable de cette naïveté.

conféré par son incapacité même de sortir de son jeu autrement que par la mort¹⁰. Il y a là infiniment plus que l'usage habile d'une technique dramatique qui utiliserait toute la gamme du théâtre dans le théâtre. Ou, plus exactement, la technique de Musset, qui nous renvoie sans cesse de masque en contrefaçon et de parodie en grimace, ne fait rien d'autre qu'épouser la démarche intime de Lorenzaccio et du monde qui l'entoure. Tout, dans ce drame, appartient à l'ordre du spectacle, à commercer par les personnages¹¹ : la marquise, dupe et actrice d'une illusion romanesque ; Philippe Strozzi, séparé des choses par une muraille de mots ; les républicains et les bannis, qui s'agitent comme des fantômes d'opéra ; les dignitaires figés dans leurs costumes d'apparat ; Catherine, Marie et Tebaldeo, qu'un écran d'innocence tout aussi naturel que prémédité protège des événements. Lieu de spectacle encore que Florence : elle prête son décor à la parade générale et c'est un peuple de figurants qu'elle accueille, pour que, dans le théâtre même, ils s'interposent entre le théâtre et nous. Si bien que Lorenzo de Médicis, loin d'être le moteur et le centre de la pièce qui porte son nom, nous apparaît comme étroitement tributaire d'une situation qui le dépasse et dont il ne peut à aucun moment être isolé : ce n'est pas seulement le portrait d'un homme que Musset a voulu nous livrer, mais la représentation d'une action globale, infiniment plus importante, à travers laquelle cet homme est mis en scène. La remarque d'Aristote selon laquelle les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères, mais reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions, vaut pour toute oeuvre de vrai théâtre, si l'on admet que le théâtre a pour fonction d'éclairer le réel par l'imaginaire et de confronter l'individu aux puissances qui le gouvernent, qu'il s'agisse des dieux, des instances de l'inconscient, de l'histoire ou de la société. Dans *Lorenzaccio*, Musset joue en virtuose sur tous les registres du théâtre et bâtit toute l'action sur le travestissement. Il y aurait des considérations intéressantes à formuler sur la dramaturgie de la pièce, sur sa logique qui ne relève pas de la raison mais d'un principe de cohérence dicté par les seules exigences de la théâtralité. Notons seulement que la technique utilisée par Musset dans sa pièce s'apparente à ce qu'on appellera plus tard le montage : la temporalité y est traitée comme la représentation de plusieurs durées parallèles, qui se côtoient sans se recouper, en autant de lignes concentriques, et finissent par se neutraliser dans l'orbe immobile de l'histoire. Car le monde est un théâtre que le temps met en scène et fait danser en rond, héros majuscule qui emporte dans sa noria les heures et les jours, invisible et omniprésent derrière toutes les comédies où les hommes s'épuisent. Il ne saurait être représenté qu'à travers les corps qu'il investit pour les maquiller et l'espace est sa seule figuration possible. Mais le paradoxe de *Lorenzaccio* va plus loin : en même temps qu'il nous livre la vision fascinante

¹⁰ L'assassinat d'Alexandre ne scelle-t-il pas, inévitablement, sa propre perte ?

¹¹ Mis à part le duc et le cardinal Cibo, durs représentants de la réalité et de l'histoire.

d'un monde qui s'étourdit de son propre théâtre, il nous permet une analyse aussi précise qu'une radiographie de cet univers clos sur lui-même. Ce qu'il affirme souverainement, c'est la réalité du théâtre.

L'œuvre est d'ailleurs ainsi écrite qu'elle est à la fois fermée sur elle-même et ouverte à une multitude d'interprétations qui, à la condition de prendre en compte l'ensemble de ses thèmes et tous les éléments constitutifs de son architecture, peuvent chacune trouver une cohérence rigoureuse, selon l'époque et le pays où elles se situent. La mienne n'est qu'une proposition parmi d'autres.

Ryszard Siwek (École Normale Supérieure de Cracovie):

Dialectique des événements romanesques

L'image de la condition humaine qui apparaît au cours de la lecture est évoquée surtout par les événements inscrits dans l'histoire racontée. Selon Aristote¹, la disposition artistique des événements, l'intrigue, devient le fondement de toute création mimétique. Mais l'analyse de Bremond² p. ex., qui réduit cette suite d'événements à leur description formelle et rigoureuse apparaît quelque peu expéditive.

L'analyse des événements, hors contexte, simplifie et déforme la signification. Il paraît indispensable de prendre en considération des catégories souvent évitées dans les analyses, ou au moins étudiées indépendamment d'elles. En gros, chez Barthes³, elles forment la classe des indices, tandis que chez Lotman,⁴ ce sont des éléments qui créent des relations spatiales. Elles constituent dans le texte un modèle du monde, elles l'interprètent comme un décor signifiant qui serait l'espace artistique.

A partir de la catégorie d'espace artistique ou littéraire, il est possible de déterminer la position du personnage par rapport à ce champ signifiant dans lequel ou à l'extérieur duquel il se déploie. Le trait essentiel de cet espace est son caractère social. L'univers représenté est une réalité fictive mais toujours anthropomorphe. La fonction, au sens de Propp⁵, devient l'événement à condition qu'elle soit personnifiée, et cette personnification est possible seulement dans le contexte de la réalité fictive.

Insister sur la valeur de cet espace dans les analyses des événements romanesques, c'est converger avec la distinction lotmanienne qui voit deux ensembles pour tous les textes: „les textes à sujet” et „les textes sans sujet”.⁶

¹ ARISTOTE: *Poétique*, chap. VI.

² C. BREMOND: *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

³ R. BARTHES: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications*, n° 8, 1966, pp. 8—11.

⁴ I. LOTMAN: *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 311.

⁵ V. PROPP: *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, chap. II.

⁶ I. LOTMAN, *op. cit.*, p. 330.

Les textes sans sujet ont un caractère classificateur de ce cosmos créé par eux, les motifs dynamiques ou le mouvement n'y ont pas accès.

Ce trait classificateur, voire organisateur d'espace est primaire, il rend fécond le champ d'apparition des événements. De cette constatation résulte une conséquence importante; c'est alors que disparaît l'éternelle dichotomie des motifs statiques et des motifs dynamiques étudiables dans l'univers représenté.

L'union des deux types de motifs explique et justifie le caractère immanent du phénomène des événements romanesques. Par une constante référence à l'espace littéraire, le mouvement s'explique non seulement comme une suite causale et temporelle d'événements voisins: elle démontre encore les phases et les correspondances indirectes.

Le concept de la condition humaine peut être projeté sur le schéma de l'intrigue-type proposé par Todorov⁷; schéma qui consiste en un passage agité d'un état d'équilibre à un autre. C'est aussi vrai pour le schéma proposé par van Dijk⁸. Chez lui l'intrigue obéit toujours au même parcours; à savoir: l'orientation, la complication, l'action, la résolution et la conclusion. Ces étapes correspondent bien aux étapes de l'existence d'un individu lorsque celui-ci éprouve des troubles et des tourments dont la présentation comporte une valeur générale. Celle-ci révèle alors une vérité ou une morale dite existentielles. Une telle présentation réalise toujours le même parcours événementiel, quels que soient les procédés et la convention utilisés.

Notre but est de décrire ce mécanisme immanent grâce auquel l'existence d'un personnage se détache de l'existence des autres; mécanisme grâce auquel cette existence devient individuelle mais en même temps universelle et exemplaire.

En déterminant des observations plutôt que des recherches dans le corpus, nous admettons que le roman qui nous intéresse représente le type du récit d'une aventure par opposition au type du roman qui est l'aventure d'un récit.⁹

Les observations sur la condition humaine dans le roman qui vont suivre ne prétendent pas formuler une méthode. Elles visent à sensibiliser aux problèmes de la figuration du mouvement; elles le saisissent comme effet d'un mécanisme situé hors des actes et des faits concrets d'une histoire.

Ainsi nous admettons que l'image de la condition humaine racontée ou présentée dans le récit naît de l'opposition binaire des éléments statiques et des éléments dynamiques inscrits dans l'univers romanesque. Caractériser cette opposition reviendra à montrer la source et la justification interne de la signi-

⁷ T. TODOROV: *La grammaire du récit, Décaméron*, in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 50.

⁸ T. VAN DIJK: *Grammaires textuelles et structures narratives*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 204.

⁹ J. RICARDOU: *Esquisse d'une théorie des générateurs*, in *Le roman contemporain — Actes du colloque de Strasbourg*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 143.

fication idéologique du texte. Par signification idéologique, suivant Althusser¹⁰, nous comprenons: „représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence”.

En revenant à Lotman, nous admettons que de la notion d'espace résultent deux nouveaux termes, à savoir: la frontière (ou les limites) et le thème (ou l'essence) de l'événement.¹¹

Abordant enfin la description de cet espace, nous relevons d'abord son caractère statique, avec des frontières distinctes qui encadrent un certain champ (ou un inventaire) de significations, de valeurs et de relations qui le dessinent une fois pour toutes. L'espace littéraire situe des personnages compris comme unités potentielles du mouvement. Grâce à la notion de frontière, ils occupent dans ce champ une position ou extérieure ou intérieure. La frontière assigne ainsi aux événements qui vont se dérouler leur direction.

Toujours selon Lotman¹², tout mouvement de personnage qui ne bouscule pas le cadre général détermine un type de personnage immobile. Il ne menace réellement la frontière qu'en évoluant vers la mobilité.

On verra comment cette menace, seule source structurale de l'événement, résulte de l'opposition de deux types d'éléments. Le concept de frontière permet d'introduire l'élément dynamique, de le superposer et de l'opposer à l'élément statique. Les valeurs se trouvent par là mises en doute, ainsi que les relations qui forment l'espace. Elles sont dépréciées en faveur de leurs contraires, ou bien tout bonnement réduites à leur négation, comme le montre, p. ex., le modèle constitutionnel de Greimas¹³.

L'évolution du personnage immobile vers l'action, l'individualisation de ce personnage consistent ou bien en un déplacement physique-social, ou bien en une déviation individuelle-psychique qui se caractérise par un passage, celui d'une perception générale, commune et univoque du monde fictif à une vision subjective partielle et individuelle. Ce que Hamon¹⁴ appelle la qualification différentielle.

Ainsi l'action de l'individu qui s'oppose au schéma général provoque la réaction du cadre; l'affrontement survient. Un processus s'engage, où le héros devient actif, ce moment peu à peu prépare l'événement, qui selon Lotman est: „la transgression de l'interdit qui constitue l'élément signifiant dans la conduite du personnage”.¹⁵ Par rapport à la notion d'espace, on note que le mouvement est basé sur le déplacement ou sur le changement de vision du personnage. Il dévie de sa position fixe à l'origine.

¹⁰ L. ALTHUSSER: *Position*, Paris, Éd. Sociales, 1976. p. 101.

¹¹ I. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 324 et. suiv.

¹² I. LOTMAN, *op. cit.*, p. 332.

¹³ A. J. GREIMAS: *Du sens*, Paris, Seuil 1970, pp. 136. et suiv.

¹⁴ Ph. HAMON: *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 99—100.

¹⁵ I. LOTMAN: *Esthétique et sémiologie du cinéma*, Paris, Éd. Sociales, 1977. p. 116.

L'inventaire de raisons possibles qui provoquent ce déplacement ou ce changement n'est pas limité. Elles peuvent être politiques, morales, etc. Elles sont de nature diverse : cognitive, émotive ou pragmatique. Est cognitif ce qui touche la connaissance de la réalité, émotif ce qui concerne les sentiments éprouvés envers cette réalité, pragmatique ce qui détermine la capacité d'agir. C'est le texte qui dicte ces raisons ; elles déterminent la nature et le caractère de l'espace littéraire, délimitent en même temps ses frontières, forment aussi l'un des deux pôles de l'opposition qui constitue, conditionne et justifie l'apparition et l'existence de l'événement romanesque. Le deuxième pôle est représenté par le personnage mobile — le héros, celui qui est le seul capable de franchir la frontière, celui parmi tant d'autres, dont le but et la fonction sont la négation du schéma omnipotent et omniprésent.

Cette opposition joue comme force motrice des événements. Le personnage mobile, marqué par le trait différentiel, s'oriente vers une frontière infranchissable aux autres. Il prend alors l'une des deux directions possibles. Ou bien il s'oriente vers le centre, il essaie d'y pénétrer, ou bien sa direction s'inverse, mais il risque toujours d'échouer, ce qui donne quatre types de situations finales possibles. Dans tous ces cas l'événement est conforme à ce passage de frontière. Selon la terminologie de Bremond¹⁶, les tentatives manquées, trois, représentent un type de „dégradation” ; l'unique qui réussisse le type d'„amélioration”. Cette disproportion est conforme à la majorité des romans où dominent des tentatives individuelles disqualifiées, où l'anéantissement et l'aliénation du héros concluent le récit.

Ici, l'analyse de la direction du mouvement représente une autre valeur interprétative importante. Il s'agit de la qualification esthétique interne du texte, laquelle, selon Aristote, ne doit surgir que des événements seuls. Cela veut dire que seule la direction des événements a le pouvoir d'amener aux catégories esthétiques telles que p.ex. tragique vs comique et leurs dérivés.

Les relations spatiales qui organisent l'univers romanesque forment le schéma signifiant strictement déterminé et résistant aux changements. Cette résistance s'appuie sur les exigences d'organisation et d'économie, ce qui garantit au schéma son aspect statique, son état d'équilibre permanent. Cet équilibre forme l'ensemble de toutes les relations entre les personnages dans tous les domaines, ce qui détermine en retour leur façon d'agir, leur système de valeurs fondé sur l'inventaire des permissions et des interdictions.

Ce cadre prédominant s'appuie sur des significations stables dont le caractère est toujours simplifié, généralisé et universellement accepté en ce qu'il est le résultat d'un contrat, d'un compromis de tous les personnages qui le peuplent. La perception de ce cadre et dans ce cadre, prend alors une forme de conscience

¹⁶ C. BREMOND: *La logique des possibles narratifs*, in *Communications*, n° 8, 1966 p. 62.

collective, elle produit une disposition constante qui détermine chaque pas du personnage. Fondée sur les conventions, les habitudes et les imaginations plutôt que la connaissance et l'expérience, cette conscience se maintient dans une position de „juste milieu”, ce qui garantit son acceptation commune.

Ainsi, pour que l'événement romanesque ait lieu un processus de démarcation relativement à cette conscience, ou à cette perception dite objective, est nécessaire, et c'est justement la tâche fonctionnelle du personnage-héros. Dans l'analyse ce phénomène peut être réduit à une série de termes thématiques élémentaires du type: „pouvoir”, „amour”, ect. Lorsque le processus de différenciation commence dans le domaine de la perception de ces termes, le mouvement apparaît, il est évident que sa vitesse et sa netteté varient.

L'opposition de base réside ici dans le fait que la conscience collective a un caractère, par nature, généralisant, qu'elle ne peut prendre en considération la spécificité du cas particulier, tandis que la vision individuelle, juste au contraire, résulte de l'expérience personnelle — ce qui explique le caractère objectif du conflit qui crée l'événement romanesque.

Conformément à ses propres objectifs, le personnage se trouve sur une balance. Il oscille entre l'acceptable et l'interdit. Chaque pas qui l'éloigne trop du schéma commun provoque la nécessité d'une décision inévitable entre le commun et le particulier. Qu'il choisisse son propre chemin, quelle que soit la nature de ce choix, ce sera toujours le moment originel du mouvement.

Pendant l'affrontement des deux pôles antagonistes, l'énergie cachée du cadre manifeste sa fonction normative en appelant toutes les forces en faveur des valeurs menacées. Le dit cadre veut imposer une démarche où le compromis n'est jamais possible. On a alors l'affrontement d'éléments opposés: d'un côté le personnage-héros qui essaie de franchir la frontière à lui interdite; de l'autre les forces du cadre qui l'empêchent de le faire. La divergence des deux perceptions caractérise l'essence du conflit et l'explique à la fois, elle est aussi la seule source structurale de tension dramatique dans la couche événementielle.

L'inégalité des forces qui s'affrontent s'explique aussi par la façon dont existent et fonctionnent les éléments qui constituent le cadre général. Ils sont répandus, établis, enracinés beaucoup plus largement, profondément et fortement parce qu'ils touchent tous et tout; souvent en forme d'institutions fondées par le passé, omnipotentes dans le présent et déterminantes de tout avenir. Tous ces éléments composent alors une force inerte mais implacable. Par contre, les postulats et les tentatives du personnage-héros n'ont qu'un caractère partiel, subjectif et individuel.

On observe encore un trait significatif du schéma qui forme le décor. Du fait que les relations existantes, généralisées et simplifiées, se ramènent souvent à un jeu d'apparences, on constate leur fonction stabilisatrice, qui démontre

que l'équilibre est leur principe majeur. Le rôle du personnage-héros consiste alors à démasquer ce jeu et son caractère superficiel, ayant pour terrain les liens qui unissent les personnages et les valeurs qu'ils incarnent.

Conformément à sa propre expérience, le personnage dépassant le cadre qui lui est imposé tombe en désaccord avec la vision générale, avec cette constante et universelle disposition d'accepter ou à s'identifier au modèle du monde qui domine. Les limites de cette identification ou de cette acceptation sont diverses. L'éventail des formes et des aspects en est très riche: l'inconscience, le cynisme, la peur, la ruse, etc. Cette diversité trouve son expression dans la richesse des situations types évoquées par les récits.

La tentative de s'opposer à ce modèle, entièrement ou en partie, se réalise, à son tour à différents niveaux, et elle prend aussi toute une série d'aspects et de formes possibles, conformément à la nature du conflit, à la capacité individuelle du héros, aux conditions extérieures. L'affrontement se déroule dans le psychisme, il peut s'extérioriser ou avoir lieu sur les deux plans.

Cette opposition d'éléments statiques et dynamiques caractérise ainsi deux types de personnages. Ceux du cadre, immobiles et ceux du mouvement, mobiles. Mais quel que soit le caractère et la place du personnage, il est toujours l'objet de la surveillance d'autrui ou de son alter ego. La différence consiste seulement dans les limites assignées à ses propres actions. Chaque personnage se trouve dans une situation de „faire attention”, et cette situation devient alors encore un trait symptomatique de l'espace littéraire, sa fonction est de démasquer chaque déviation individuelle, de renforcer et de stabiliser le cadre. La conscience d'être l'objet d'un contrôle ou d'un autocontrôle fait que les personnages du cadre sont incapables d'analyser les cas particuliers ou leur propre expérience quand elle dévie de la norme. Cela souligne le caractère conformiste et dogmatique du cadre et cela implique que la frontière, en fait, n'est franchissable qu'aux personnages mobiles. Dans le domaine de la motivation des actes, ce trait limite au maximum l'individualisation, le subjectivisme et le libre arbitre de l'individu.

D'autre part cette situation de censure ou d'autocensure crée le héros, c.-à-d. un personnage parmi tant d'autres qui est forcé ou qui se décide, au nom de raisons personnelles, fondées sur ses pensées, ses sentiments, ses expériences à effectuer son propre parcours. La frontière est infranchissable, mais dès que le choix est fait, le personnage devient *dramatis persona*; c'est le moment décisif de tout événement romanesque.

Le caractère idéologique du monde évoqué par le texte était notre point de départ, cela résulte du caractère anthropomorphe des relations qui le fondent. Le sujet et l'objet sont toujours personnifiés, c.-à-d. que le conflit y apparaît sous forme d'affrontement d'idées, de raisons représentées par des personnages. La signification idéologique naît de cette opposition, elle s'appuie alors directement sur ce qu'on appelle l'espace littéraire.

Ainsi nous avons tenté de montrer l'importance des relations spatiales dans les analyses des événements romanesques et leur rôle dans la création du mouvement. C'est seulement en se référant à ce cadre statique qu'il est possible de vectoriser le sens du mouvement et de trouver sa justification interne. Sans cette topographie, ce mouvement s'oriente vers nulle part et partout, et sa signification ne serait saisissable qu'en partie tout en restant suspendue dans le vide. Un peu à la manière d'un continuum hasardeux de forces anonymes.

Barbara Sosien (Université de Cracovie):

L'univers théâtralisé ou la condition humaine suivant Nerval

1. *Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant (...) Indifférent au spectacle de la salle, celui du théâtre ne m'arrêtait guère — excepté lorsque (...) une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie (...) à ces vaines figures qui m'entouraient.* (Sylvie, I)

2. *Vous l'avez tous connue, ô mes amis, la belle Pandora du théâtre de Vienne. Elle vous a laissé sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs! (...) la Pandora, c'est tout dire, — car je ne veux pas dire tout.* (La Pandora, I)

3. *Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible (...). C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures...* (Aurélia, I)

Sommes-nous avec Gérard de Nerval au théâtre? Assistons-nous à un spectacle? Cela peut paraître évident dans les deux premiers fragments cités. Mais le fameux début du troisième, et qui ouvre *Aurélia*, annonce bien, lui aussi, un spectacle. Seulement il s'agit — lit-on quelques pages plus loin — de „l'épanchement du songe dans la vie réelle”. Cet épanchement n'est rien d'autre qu'une sorte de spectacle intérieur, car le chemin qu'une lecture attentive des textes de Nerval impose est celui qui mène au fond de la scène de l'existence elle-même.

On trouve au milieu de cette scène une femme, l'actrice; elle s'appellera, dans le cycle des *Filles du Feu*, Sylvie, Adrienne, Corilla, Octavie, Isis, aussi bien que Pandora et Aurélia, ou encore, dans le *Voyage en Orient*, Sétalmuk ou la Reine de Saba. Dans les sonnets, nommée chimère, elle va porter tour à tour les noms suivants: Artémis, Delphica, Étoile, Myrtho. Certaines d'entre elles sont actrices professionnelles (Aurélia), souvent chanteuses (Corilla); la Pandora est, par exemple, „une artiste” tout court, musicienne et actrice dans un théâtre d'amateurs. D'autres sont actrices du moment, comme la brodeuse napolitaine dans *Octavie*, dans son vêtement romanesque et qui parle un langa-

ge incompréhensible. Mais il y a aussi celles qui seront entraînées dans la sphère du théâtre, celles auxquelles le héros imposera le statut théâtral: les quasi-actrices. Polymorphe, l'actrice est la femme idéale, elle résume et incarne toutes les femmes; éphémère, elle n'existe que l'espace d'un instant; fantôme, elle n'appartient pas au monde physique, elle est une ombre, une chimère, elle n'arrive pas, elle n'entre pas: elle „apparaît”. Le héros poursuit une image, une „apparition” et non pas un être réel. „Je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image” (*Sylvie, T.*) — voici la raison qui semble retenir le héros auprès de l'actrice et l'empêcher de se rapprocher de la femme.

Pourtant, les causes de cette réticence sont beaucoup plus profondes. Chaque fois que le héros éprouve une tendresse pour l'actrice, il invente une certaine image de sa personnalité qu'il façonne à l'instar de sa propre imagination. L'image se révèle, évidemment, inadéquate par rapport à la réalité; l'apparition et la personne divergent. Lorsque „le fantôme” s'anime et que l'actrice devient femme, le héros se sent incapable d'entrer en contact avec elle, car la femme „déthéâtralisée” ne le fascine plus. Le désir de contempler l'image supplante le désir de connaître la personne. Cette contemplation de l'être aimé en engendre une autre, à savoir celle de l'image du „moi” du héros lui-même. Au moment de paraître sur une scène, l'actrice devient une projection momentanée du „moi” du héros, modelée à l'image de ses désirs: „je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul (...), elle répondait à tous mes caprices” (*Sylvie, I*).

Un lien osmotique, proche de l'identification, se crée alors entre le „je” du héros-spectateur et le „tu” de l'actrice, jusqu'à ce que le „je” masculin s'approprie le „tu” féminin. (Conformément aux théories de C. G. Jung, l'actrice serait „l'anima” du spectateur.)

L'actrice-anima, émanation pygmaliennne du héros, est bien une créature artificielle, une poupée sans coeur: „(...) les actrices n'étaient pas des femmes (...) la nature avait oublié de leur faire un coeur” — lit on-dans *Sylvie*. L'actrice-automate n'appartient à aucune réalité objective, au contraire, son royaume est celui du factice. Elle régit les domaines du négatif et du destructif: avec elle, le temps et l'espace deviennent instables ou ambigus. Voici les expressions qui, sur les 38 pages de *Sylvie*, reviennent avec une fréquence remarquable: amour impossible et vague, figures vaines, fantôme, apparition, image vaine, crayon estompé, monde détruit, globe éteint, ange de la mort, abîme, voix voilée. La Pandora, presque identifiée à la poupée de Nuremberg hoffmannesque, créature maléfique, sème le mal et le malheur, tout en étant musicienne et actrice. Le mal émane de la sphère du théâtre où règne la Pandora; le héros, entraîné dans la théâtralité, perd jusqu'à son authenticité et devient comme fou, dans une Vienne où on ne fait qu'aller au théâtre, se déguiser, répéter des rôles, déclamer et chanter...

L'espace négatif qui se construit autour du personnage de l'actrice n'a ni contours précis ni lignes déterminées. Tel est bien le paysage du Valois où se situe l'action principale de *Sylvie*, avec ses brouillards et son horizon voilé. Telle est l'image de la ville du Caire dans *Voyage en Orient*, ou, des ruines de Pompéi, couvertes de la fumée du Vésuve, dans *Isis*. Les scènes importantes se passent le plus souvent ou bien dans la lumière d'un jour pâlisant, ou bien juste avant l'aube, à la frontière de deux mondes. Il y a lieu de dire que cette indécision se trouve à l'intérieur du héros lui-même et l'image imprécise de son propre „moi” correspond à celle d'une réalité confuse.

Il s'agit donc de la façon dont Nerval perçoit le monde. Cette façon est émotionnelle et non pas intellectuelle, puisqu'il est impossible de dire comment sont les choses et si elles sont ce qu'elles semblent être. Au milieu du texte de *Sylvie* on trouve, p.ex., la phrase: „En me retraçant tous ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels ou bien si je les ai rêvés” (VII). Directement ou indirectement, la question revient dans tous les textes de Nerval.

L'espace magique du théâtre est bien le domaine où le problème du réel et de l'imaginaire se retrouve dans toute sa pertinence. Le début de *Sylvie*, comme celui de *La Pandora et, d'Aurélia*, est en même temps le début d'une pérégrination à travers un monde théâtralisé, vu de la perspective d'une salle de spectacle qui est l'existence humaine elle-même. L'homme nervalien, dans sa quête d'une Ithaque heureuse où tout serait harmonie et stabilité, se retrouve toujours dans un univers artificiel. La réalité, où il poursuit cette quête, devient alors un „theatrum mundi”, où les hommes-comédiens jouent leurs rôles.

On s'apercevra bientôt que tout l'univers nervalien subit une double théâtralisation. C'est, dans un premier temps, une théâtralisation au sens strict du mot: l'action se déroule en effet au théâtre ou bien elle se concentre autour de lui.

Dans un second temps — et ceci est plus important — le monde nervalien est un théâtre au sens métaphorique. Nerval construit son univers artistique à l'image d'une scène de théâtre, conformément à ses lois et conventions spatio-temporelles. L'examen de l'écriture nervalienne, les analyses et les commentaires semblent confirmer l'intuition première suivant laquelle l'ensemble de la „chose nervalienne” se réalise dans l'opposition: scène—salle de théâtre; acteur — spectateur; rôle — personnage; masque — vérité; jeu — authenticité; illusion — réalité. Ces deux façons de „théâtralité” dans la prose nervalienne sont étroitement liées. La réalité, concentrée autour du théâtre véritable et centrée sur le personnage de l'actrice véritable, est envahie par une théâtralité omniprésente. Pour le héros, par conséquent, le message transmis par cette réalité est un message théâtral. Par une réaction sympathique, le héros, à son tour revêt cette réalité des significations et des signes propres au domaine du théâtre. Ainsi, le théâtre dans l'écriture nervalienne devient le modèle symbolique de la réalité et de la condition humaine toute entière.

Cette réalité est perçue et décrite comme si le héros, quoi qu'il fasse et quelle que soit son aventure, était constamment un spectateur, et les événements vécus — un spectacle. Le héros-spectateur ne quitte pas un seul moment un tel théâtre. Il va jusqu'à l'intégrer dans la perspective du souvenir et du rêve. De cet enchevêtrement des deux niveaux: celui de la vie vécue comme un théâtre et celui du souvenir et du rêve transformés est née l'énigme de l'écriture nervalienne. Les personnages principaux — actrices — appartiennent en partie au domaine du réel et en partie au domaine du rêve: cette confusion trouve son équivalent dans la fluidité de la frontière entre la vie réelle et l'illusion théâtrale. Le drame du héros-narrateur-spectateur est tout entier dans la minute indécise entre l'„être" et le „paraître". Le dénouement du drame ne saura jamais être heureux, car c'est bien à l'intérieur de son „moi" que le héros porte cette frontière, c'est de lui-même qu'émanent la confusion et le doute.

Dans *Sylvie*, l'existence indépendante de l'obsession théâtrale semble tout d'abord possible; dans *Octavie*, *Isis*, *Corilla* une telle possibilité se révèle douloureusement impossible. *La Pandora* est un témoignage de la fuite paniquée du théâtre. Et si, dans *Aurélia*, le dernier en date des textes connus de Nerval, ce pan-théâtre s'éclipse, devient inutile, ce n'est pas au profit d'un réel vulgaire que cette élimination du théâtre se montrera possible.

Dans *Aurélia*, l'opposition théâtre/univers en dehors du théâtre perd sa pertinence et les visions oniriques se hissent au premier plan. Aurélia n'est plus une actrice inquiétante, car elle est une actrice morte, messagère de l'au-delà, identifiable à Isis, à la Sainte Vierge, à Cybèle et à toutes les femmes jamais connues. Elle est donc la véritable „anima" cherchée en vain à travers les différentes incarnations des femmes-actrices: la Grand-Mère de l'univers archétypique de Jung.

Cependant, dans les textes précédant *Aurélia*, Nerval situe son héros simultanément dans le théâtre et dans la vie. Toute activité ludique, une cérémonie, une fête, un festin, un jeu de salon, une plaisanterie, une danse, un chant, ainsi que des paysages ordinaires, des objets ou bien des gestes banals deviennent une scène, un décor, un jeu. On y trouverait l'équivalent d'un rideau qui se lève, d'une rampe qui s'allume; la femme, l'héroïne, se trouve au centre, les autres font figure de comparses.

Dans le premier chapitre de *Sylvie* le héros sort du théâtre et va rencontrer un groupe d'amis; on y parle des actrices. Le lendemain, il trouve dans un journal l'annonce d'une fête provinciale qui aura lieu dans le Valois, le pays de son enfance. La lecture de l'annonce catalyse le mécanisme de la mémoire: celui qui se laisse entraîner par son souvenir rêvé voit un rideau qui se lève, une scène qui s'anime et un spectacle qui commence. C'est bien le même auquel lui, enfant, participait. Le cor et le tambour se font entendre, les jeunes filles tressent des couronnes de fleurs, des boeufs traînent un char orné de bouquets,

etc. Une scène semblable revient au chap. IV., recréée avec plus de précision. Le héros n'est plus un enfant, mais un jeune homme; le point culminant de la fête est un repas dans une île, dans un temple du XVIII^{es.}, à demi ruiné. La scène fait penser à „L'embarquement pour Cythère” de Watteau: on retrouve, en effet le climat de ses nombreuses „fêtes galantes”.

Ce n'est rien d'autre qu'un spectacle en plein air, spontané mais aussi très bien mis en scène pour imiter un rite ancien. Les éléments de ce tableau bucolique rappellent le décor et les accessoires de théâtre.

Et l'actrice dans cette „situation théâtrale”? C'est Sylvie, une paysanne, la compagne et presque la fiancée du héros, qui deviendra actrice quand son ami d'enfance aura coiffé sa tête d'une couronne de fleurs. Ce geste est la réplique d'un autre, nettement „théâtralisé”, quand la jeune fille en fleurs, était Adrienne, une aristocrate, l'actrice-chanteuse du moment et la religieuse dans l'avenir, sur la tête de laquelle le jeune homme pose une couronne de lauriers. Car, chez Nerval, les situations se répètent, comme elles doivent revenir pendant toute fête religieuse qui est une réactualisation d'un événement mythique, mais aussi pendant chaque spectacle théâtral, puisqu'au théâtre tout est inscrit d'avance dans le texte de la pièce et rien — ou presque rien — ne peut varier de soirée en soirée. C'est peut-être pour cela que chez Nerval le théâtre et l'actrice sont devenus des moyens d'expression réitérés.

Or, dans le fragment commenté, le mot „théâtre” n'apparaît jamais: on dit „fête”, „cérémonie”, „festin”. Et pourtant il s'agit bien d'un spectacle. Il revêt, cette fois, une signification positive: tout est radieux, amical et harmonieux, la jeune fille est une femme réelle et non pas un fantôme. Il semble que le théâtre de Sylvie est un „bon théâtre”, une chance de se retrouver et de retrouver son „anima”, et non pas un lieu de souffrance.

Car il y a un autre théâtre dans le même récit, celui qui s'organise autour du souvenir d'Adrienne et d'Aurélié. Adrienne, la beauté inaccessible, apparaît subitement au milieu des jeunes filles réunies près d'un château, un soir d'été, et elle chante une ancienne chanson du pays. La silhouette d'Adrienne se détache sur un fond sombre, dans le clair de lune qui se braque sur elle, tel un projecteur sur la vedette au milieu d'une scène. Les témoins, réunis tout autour, se taisent, immobiles, car les voilà devenus spectateurs fascinés par la voix de l'étoile. Quand Adrienne aura disparu à l'intérieur du château, la scène restera vide: le spectacle sera terminé. Surgie du néant, elle rentre dans ce néant. Plus tard elle se retire dans un couvent comme si elle quittait la scène. Elle ne joue plus; cloîtrée, Adrienne est aussi inaccessible et lointaine qu'une étoile de théâtre. Dans le souvenir du héros son image se figera et restera à jamais la même, c'est-à-dire celle d'un être inaccessible et absent de la vie.

Le souvenir d'Adrienne se termine par un cri: „Il y a de quoi devenir fou!” — et puis „Reprenons pied sur le réel”. Ce réel se lie au souvenir de Sylvie et à tout ce que cela englobe: sa fenêtre entourée de pampre et de rose, la cage avec

des oiseaux, ses fuseaux, ses chansons. Pourtant, dans le souvenir du héros, elle apparaît non seulement dans ce cadre de l'indubitable réalité, car elle participe, elle aussi, à un jeu de faux-semblant, de déguisement et d'illusion.

Ainsi donc, au chap. VI, le héros et Sylvie rendent visite à une vieille tante. Ils sont bien reçus, il y a un bon repas, les fleurs et les fruits abondent, tout exhale le calme, l'enracinement, la tangibilité. Mais, au grenier, les jeunes gens trouvent le portrait de jeunesse de la tante et de son mari: „O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie!" (*Sylvie*, VI). Vient ensuite la scène culminante, où Sylvie met la robe de mariée de la tante et son compagnon se déguise en marié du portrait. Ainsi déguisés, ils deviennent l'autre couple, celui du portrait, d'il y a un siècle. Ils reculent dans un passé, le jeu costumé estompe les frontières entre ce qui est vieux et ce qui est jeune.

Le sens profond de la scène semble clair. Le héros accomplit un geste par excellence théâtral: il met un costume et il devient quelqu'un d'autre. A travers ce geste magique peut-on donc être partout et en même temps, devenir n'importe qui, tout le monde? Qui met en doute le temps et l'espace, crée un temps sacré et un univers magique; la question du passé et du présent, des événements vécus, rêvés ou bien imaginés reste entière.

C'est pour cela que l'histoire racontée dans *Sylvie* n'est qu'en apparence l'histoire d'une victoire sur l'univers inquiétant de l'actrice. Car la fête où règne Sylvie se transforme en spectacle, la visite chez la tante en jeu costumé, et elle-même, Sylvie, devient, au cours de l'histoire racontée, un souvenir, une image, un fantôme du passé plutôt qu'une femme réelle, vivant hic et nunc. C'est exactement dans la deuxième partie du texte de *Sylvie* que s'opère ce changement de ton, et le désenchantement l'emporte sur l'espoir.

Le voyage dans le pays de l'enfance à la recherche de l'amour et de la vérité, censé vaincre l'indifférence et le supplice de l'univers théâtral, se termine par un échec. Sylvie ne sauve rien, le héros ne réussit pas à accorder le théâtre et la vie, le rêve et la réalité. Et il retourne dans la zone du théâtre tel quel, là où joue Aurélie, actrice adorée de loin depuis longtemps et qu'il voulait fuir. Cette actrice, dans les circonstances non-théâtrales (pendant un voyage, au cours des promenades) désire être traitée comme une femme réelle. Elle refuse la femme syncrétique que le héros s'obstine à voir en elle, elle ne veut pas, elle non plus, satisfaire le besoin d'une théâtralité totale postulée par le comportement du héros. L'actrice, devenue femme, se détourne définitivement du poète. Accessible, descendue du piédestal de divinité, elle cesse d'être l'idéal: elle ne peut plus être un rêve.

La distance entre le désiré et le désirant semble donc une condition sine qua non pour que le rêve persiste, parce que Nerval, poète romantique, poursuit à travers son hallucinant univers théâtralisé non pas un amour, mais une image de l'amour. Il est nécessaire que la femme désirée soit lointaine, absente ou bien morte pour qu'il y ait un désir.

A la fin du texte de *Sylvie*, on voit encore une fois le héros en compagnie de Sylvie, mariée raisonnablement à un pâtissier, assister à un spectacle où Aurélie est une des actrices. Le héros suggère qu'elle ressemble à Adrienne, disparue au couvent. Sylvie éclate de rire, une telle ressemblance lui semble absurde. Mais ce n'est pas ce rire qui clôt l'histoire, car Sylvie ajoute : „pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent...” — et c'est la dernière phrase du récit.

Adrienne, identifiable à Aurélia, religieuse mais aussi actrice, réapparaît donc, plus fantôme que jamais, et c'est en elle qu'il faudrait voir, je le crois, la troublante „anima” du héros. Sa condition humaine trouvera son dénouement déconcertant sur les pages d'*Aurélia*, où le théâtre ne sera plus nécessaire et dont l'actrice principale sera la Mort.

Tomasz Stróżyński (Université MCS de Lublin):

Y a-t-il des *reconnaisances glorieuses* dans les récits de Maupassant? Sur un problème d'évaluation du personnage dans les textes réalistes

La *reconnaissance* (en grec *anagnorisis*) est une figure de composition bien connue de la poétique ancienne. Aristote la définit comme „passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur”¹. Le plus souvent, il s'agit — dans un texte dramatique ou épique — d'une scène où un personnage reconnaît quelqu'un de ses proches dans une personne apparemment étrangère. Depuis l'antiquité, la reconnaissance est devenue un procédé conventionnel très répandu dans la construction de l'action littéraire; qu'on se souvienne seulement du rôle primordial que le quiproquo suivi d'une découverte d'identité joue dans des genres tels que comédie, roman d'aventures, roman policier, etc. Toutefois, il ne semble pas que cette espèce de reconnaissance, ayant pour objet l'identité *sociale* d'un personnage, soit la seule forme de l'anagnorisis qui fonctionne dans les textes. Au contraire, toute information définissant un personnage peut devenir le terrain des jeux de l'être et du paraître. Ceci est aussi vrai pour les données personnologiques qu' A. Labuda range dans la série „éthologique” que pour celles qu'il classe dans la série „praxémique”. La première englobe les propriétés durables du personnage, définissant son *être* statique; à l'intérieur de la série éthologique, Labuda distingue trois sous-séries: 1^o signalétique — englobant les données „administratives” (nom, sexe, âge, nationalité, etc.) qui indiquent et déterminent le statut social de l'individu; 2^o somatique — constituant son portrait physique: 3^o caractérogique — où se rangent les traits de la personnalité. Dans la série praxémique entrent „les données qui se rapportent aux actions dont le personnage est le sujet actif ou, parfois, l'objet passif, à son comportement extérieur aussi bien qu'intérieur”² Tout cela constitue le *faire* du personnage.

En tant que figure de composition, la reconnaissance repose sur deux jugements contraires portés successivement par un sujet sur un même objet.

¹ ARISTOTE: *Poétiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 44.

² A. W. LABUDA: *Le personnage dans la lecture „réaliste”*, in *Typologie du roman*, Romanica Wratislaviensia, n^o XXII, Wrocław, 1984, p. 39.

L'un de ces jugements doit être identifié comme faux, et l'autre comme vrai. Cela paraît très simple si l'on ne considère que des quiproquos au sens courant du terme, portant sur l'identité *sociale* d'un personnage, où la reconnaissance, une fois qu'elle s'accomplit, ne saurait être contestée: on porte un nom ou non, on est enfant de quelqu'un ou non, est un homme (une femme) ou non, etc. On ne peut pas avoir ces traits dans une mesure plus ou moins grande, l'identité est une grandeur absolue et non scalaire. Mais le problème se complique énormément dès que le jugement a pour objet des traits du personnage autres que ceux qui relèvent de son état civil.

Le type de reconnaissance que je me propose d'étudier met en jeu l'évaluation morale des personnages qui — selon Ph. Hamon — occupe une position très particulière dans l'appareil évaluatif inscrit dans les textes réalistes: „... la morale, ou l'éthique, au sens le plus large de ces termes, peut être l'*interprétant universel* des autres systèmes de médiation et d'évaluation: en effet, l'acte technique, l'acte sensoriel comme le regard, l'acte linguistique, l'acte social, peuvent toujours être retraduits et paraphrasés en termes *moraux*”.³ Les textes narratifs réalistes multiplient non seulement les lieux de manifestation de l'être moral des personnages, mais aussi les instances évaluatrices, en faisant assumer l'évaluation d'un personnage soit au narrateur, soit à un autre personnage, soit au personnage lui-même qui peut devenir son propre juge. En outre, il n'est pas rare que plusieurs systèmes normatifs concurrents s'affrontent à l'intérieur d'un texte, qui peuvent se relativiser ou se neutraliser mutuellement. Le lecteur-chercheur aura donc à examiner les rapports entre eux, à définir le degré de crédibilité de chacun d'eux qui dépend, comme on va le voir, de la crédibilité de l'évaluateur.

Cependant, ce n'est pas dans tous les textes que de telles difficultés apparaissent. Au contraire, le système éthique normatif sous-tendant une oeuvre peut être unique et tout à fait transparent. Ainsi, lorsque J. Starobinski écrivait son essai sur Corneille⁴, il ne devait pas avoir beaucoup de mal à définir l'idéal moral que se proposait le héros cornélien et le système normatif selon lequel il devait être jugé. En effet, dans la plupart des pièces, „justice est rendue: les méchants sont confondus, l'innocence calomniée reçoit réparation (...) une identité ignorée est enfin révélée (...) le héros nous est montré (...) le jour où sa gloire donne ses preuves suprêmes et se confirme à jamais (...) Toujours la pièce évolue vers ce moment où les personnages sont vus dans leur vérité, et voient la vérité”. Rien ne vient brouiller le „spectacle où l'antithèse du dedans et du dehors est abolie, l'être et le paraître se reconcilient définitivement. C'est une reconnaissance glorieuse, une *anagnorisis* qui ne concerne pas seulement

³ Ph. HAMON: *Texte et idéologie*, Paris, P. U. F., 1984., p. 109.

⁴ J. STAROBINSKI: *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

l'identité du héros mais son essence même, éternisée et sauvée au-delà du conflit tragique.”⁵

Starobinski étudie brillamment un corpus de textes dans lequel, malgré toutes complications possibles de l'action dramatique, le système des normes morales (prescriptions + interdictions) est unique et explicite. Le héros cornélien, vu à travers cette analyse, représente un modèle du genre qu'il serait vain de chercher chez les écrivains d'obédience réaliste du XIX^e siècle, pour qui — affirme encore Ph. Hamon — „les codes, les normes, les canons de la morale, sont *d'abord* des fragments de réel à part entière”.⁶ Néanmoins, quel que soit le degré d'„objectivité” de l'écrivain, quels que soient les moyens qu'il emploie pour écarter de lui tout soupçon de didactisme moral, la relation et la projection émotive personnage-lecteur, accompagnée nécessairement de l'évaluation, n'est pas facile à bannir de notre mode de lecture. Et puisqu'une grande majorité des lecteurs s'accordent pour qualifier tel personnage de *positif* ou *sympathique*, et tel autre de *négatif* ou *antipathique*, il semble raisonnable de chercher les facteurs d'une telle unanimité non seulement dans les croyances et convictions morales, individuelles ou collectives, appartenant à l'extratexte. Notre hypothèse de départ sera que l'effet de lecture, qu'est l'évaluation globale du personnage dans un texte, est une résultante de trois niveaux d'évaluation correspondant à trois niveaux de communication sur lesquels fonctionne un texte narratif: 1^o l'évaluation est prise en charge par les personnages, et c'est le niveau que Genette appelle *intradiegétique*; 2^o il y a évaluation, plus ou moins explicite, au niveau *extradiégétique* où se situent le narrateur et le narrataire; 3^o le travail d'évaluation se manifeste au niveau que j'appellerai *supradiégétique* qui instaure une communication entre auteur et lecteur.

Les lecteurs des récits de Maupassant connaissent sa prédilection pour la reconnaissance comme procédé de composition. Les jeux d'illusions ont pour objet différentes propriétés des personnages, et la découverte d'un trait du héros, qui demeurerait secret ou qui se cachait sous une fausse apparence, a souvent des implications graves pour son évaluation morale. Dans la plupart des cas, l'être moral des personnages s'avère pire que le paraître; la découverte de la vérité est alors une reconnaissance *honteuse* disqualifiante — du moins aux yeux de certains personnages-juges situés au niveau intradiégétique. Toutefois, il y a chez Maupassant un petit nombre de personnages dont l'image morale évolue, au cours de la lecture, dans le sens positif, sans qu'on puisse parler pour autant d'une véritable évolution morale de l'individu, comparable à celle que subissent certains héros romanesques (p.ex. Coupeau et Gervaise dans *L'Assommoir* de Zola); le contenu événementiel et la durée de l'histoire étant d'habitude trop restreints pour que le personnage puisse vraiment se transformer, il s'agit

⁵ Ibid., p. 43—50.

⁶ Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 187.

plutôt d'un dépassement de l'horizon d'attente morale que traçait, dans l'esprit du lecteur et/ou des autres personnages, leur perception antérieure du héros.

Parmi les récits comportant une *reconnaissance glorieuse* (on verra d'ailleurs combien celle-ci est plus problématique chez Maupassant que chez Corneille), j'en ai choisi trois: *Mademoiselle Fifi*, *Le Père Milon* et *Deux amis*.⁷ Ceci pour deux raisons essentielles. 1^o leur action se déroule lors de la guerre franco-prussienne, il est donc assez probable que les comportements humains mis en scène et les valeurs éthiques en jeu y seront comparables; 2^o en dépit de leur proximité thématique, ces trois textes mettent au service de l'évaluation des personnages des techniques très différenciées et leur comparaison me semble intéressante du point de vue théorique.

L'image initiale de Rachel, telle que le lecteur la percevra, ne peut être que négative. Elle fait partie du groupe de cinq prostituées de Rouen qui se laissent inviter par des officiers prussiens dans leur quartier. „*C'est le métier qui veut ça*, se disaient-elles en route, pour répondre sans doute à quelque picotement secret d'un reste de conscience.” Cette phrase enregistre une double évaluation: les filles ont conscience d'agir mal — le sentiment du devoir professionnel n'a pas étouffé complètement leur conscience morale dont le *reste* condamne leur conduite; de l'autre côté, dire de quelqu'un qu'il n'a qu'un reste de conscience, c'est porter sur lui un jugement moral négatif; il y a donc ici un autre évaluateur — le narrateur. Celui-ci ne fait des cinq filles qu'un portrait collectif; toutes se ressemblent, n'ont pas de „physionomies bien distinctes” et tout leur aspect physique est résultat et signe de leur profession. Seule Rachel est présentée avec un peu plus de détails, mais seulement dans la mesure où il s'agit de la caractériser en tant que juive. Bien que l'attitude du narrateur à l'égard de la *Juive* ne soit aucunement marquée, il me semble que c'est un détail propre à susciter, chez certains lecteurs *nationalistes* ou *antisémites* par exemple, des sentiments plutôt malveillants à l'égard de ce personnage; en raison de son origine, Rachel aurait pu être jugée a priori comme celle des filles qui tiendrait le moins à l'honneur national français. Ce n'est qu'une supposition, vu qu'un tel préjugé ne peut se manifester qu'au niveau supradiégétique, au cours d'une lecture concrète, dépendant du lecteur. Personnellement, je crois deviner ici un persuasif de l'auteur consistant à suggérer au lecteur une piste qui, comme on verra par la suite, s'avérera tout à fait fautive.

Le comportement des filles pendant le dîner ne peut que confirmer leur image négative: elles se soûlent, disent des ordures, chantent „des bouts de chansons allemandes appris dans leurs rapports quotidiens avec l'ennemi”. Et pourtant, leur attitude — notamment celle de Rachel — change dès que les Allemands se mettent à porter des toasts insultants pour les Français. Le toast

⁷ Je cite les textes de Maupassant d'après: *Contes et nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I. 1974. Tous les trois récits étant assez courts, je renonce aux références plus détaillées.

qui indigné le plus la *Juive*, c'est : „A nous toutes les femmes de France!”, lancé par le sous-lieutenant surnommé Mlle Fifi. La réplique de Rachel: „... ça n'est pas vrai... vous n'aurez pas les femmes de France. (...) Je ne suis pas une femme, moi, je suis une putain; c'est bien tout ce qu'il faut à des Prussiens”, la distinction qu'elle fait entre *femme* et *putain*, en se rangeant elle-même dans cette seconde catégorie, montre bien qu'il s'agit d'un orgueil patriotique sublimé, exempt de toute nuance égoïste. Giflée par l'officier, la fille le tue d'un coup de couteau et elle prend la fuite.

Et voilà l'image de l'être moral de la prostituée sensiblement modifiée. Pourtant, aucune évaluation explicite n'est proférée par le narrateur, la sanction morale de l'héroïne étant déléguée à deux personnages : le curé Chantavoine et „un patriote sans préjugés” anonyme. La manière dont cette évaluation se réalise est intéressante : le curé et le „patriote” étant deux personnages „muets” (leurs paroles ne sont ni citées, ni même rapportées par le narrateur), c'est par leurs actions qu'ils font connaître leur jugement. Le prêtre court de grands risques en cachant Rachel, recherchée par les Prussiens, dans le clocher. Après le départ de l'ennemi, „le curé (...) conduisit lui-même sa prisonnière jusqu'à la porte de Rouen. Arrivé là, le prêtre l'embrassa...” Le baiser du curé n'a évidemment ici rien d'érotique; c'est un baiser évangélique, un baiser de paix, signifiant la réconciliation. Ce geste peut donc être lu comme une sanction morale positive. Seulement, quelle est pour le lecteur la garantie que le curé ne se trompe pas? C'est la question de crédibilité de l'évaluateur qui se pose : seul le jugement émanant d'un personnage crédible devrait être pris pour argent comptant par le lecteur. Et qu'est-ce qui garantit la crédibilité de l'abbé Chantavoine? Certainement pas son état ecclésiastique. Chez Maupassant, aucune valeur idéologique fixe n'est attachée à ce rôle social. L'être moral du curé n'est défini que par son faire. Or, le prêtre est le seul habitant du pays qui ait opposé une résistance aux envahisseurs : depuis leur arrivée, il refusait de sonner les cloches. Les habitants du village considéraient „cette protestation tacite comme la *sauvegarde de l'honneur national*”. Ce jugement positif du curé émane donc aussi du niveau intradiégétique, d'un personnage collectif le village. C'est dire que la question de sa crédibilité se pose toujours. Les paysans, qui se bornent à admirer le courage du curé et ne refusent rien aux Prussiens, sont traités par le narrateur avec une ironie palpable. Les Prussiens eux-mêmes „riaient ... de ce courage *inoffensif*”. Quoi qu'il en soit, Chantavoine est à Uville celui qui incarne l'honneur national. D'ailleurs, en cachant Rachel, il se montre capable d'un courage beaucoup moins inoffensif. Somme toute, le texte contient suffisamment de données pour qu'on puisse reconnaître le curé comme évaluateur crédible là où les valeurs patriotiques sont en jeu. Quant à l'autre juge de Rachel, in n'apparaît que dans la dernière phrase du récit : „Elle en fut tirée (de la maison close) 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." On vient de dire que le patriote, tout comme le curé, assume l'évaluation au niveau intradiégétique: c'est évidemment vrai à cette différence près que, tandis que la crédibilité du prêtre est instaurée elle aussi à ce même niveau (ses actions + sa réputation), c'est le narrateur qui se porte garant de la crédibilité du „patriote", justement parce qu'il le qualifie ainsi. Quant à l'expression *belle action*, son statut dans l'énoncé est ambigu car on ne sait pas si le patriote aima Rachel pour son action qu'il jugeait belle ou pour une action que le narrateur juge belle. De telles ambiguïtés ne sont pas rares dans la narration „naturaliste" et elles constituent un procédé de distanciation du narrateur. La dernière évaluation, cependant („en fit une Dame qui valut autant que beaucoup d'autres"), est sans doute prise en charge par le narrateur. Elle est également ambiguë, mais autrement: on ne sait pas si c'est un éloge de Rachel ou plutôt une critique de „beaucoup d'autres" dames. D'ailleurs, toute cette dernière phrase du conte, qui est une parodie des dénouements heureux, semble — par sa tonalité goguenarde — destinée à rendre le lecteur perplexe. Comme si Maupassant craignait que son conte ne prenne une allure trop moraliste.

L'image initiale du père Milon, jugé selon des critères patriotico-militaires, semble décidément négative, et ceci pour deux raisons: 1^o Sa ferme est devenue le quartier de l'état-major prussien; le narrateur dit que le vieillard „avait reçu et installé (les Prussiens) de son mieux". Ses hôtes lui en sont reconnaissants: „... depuis que nous sommes ici, nous n'avons eu qu'à nous louer de vous. Vous avez toujours été *complaisant* et *attentionné* pour nous". 2^o Les traits somatiques du fermier semblent mettre en doute sa „compétence technologique" (Hamon): „Il avait soixante-huit ans. Il était petit, maigre, un peu tors, avec de grandes mains pareilles à des pinces de crabe." Or, malgré l'absence des troupes françaises dans le pays, chaque nuit des uhlans disparaissaient. „On les ramassait morts (...) Leurs chevaux eux-mêmes gisaient le long des routes, égorgés d'un coup de sabre. Ces meurtres semblaient accomplis par *les mêmes hommes*, qu'on ne pouvait découvrir." Le pluriel suggère la difficulté de ces exploits qui semblaient dépasser les possibilités d'un homme seul. Cependant, Milon est retrouvé, un matin, „étendu dans son écurie, la figure coupée d'une balafre. Deux uhlans éventrés furent retrouvés à trois kilomètres de la ferme. Un d'eux tenait encore à la main son arme ensanglantée. Il s'était battu, défendu". Bien que les apparences condamnent le vieillard, son aveu surprend le colonel, tellement la chose lui paraît incroyable. Le vieux se reconnaît auteur de tous les seize meurtres, il explique ses motifs qui sont assez complexes: 1^o il voulait venger son père et son fils, tués tous les deux par les Prussiens; 2^o il ne supportait pas que des étrangers commandent chez lui comme si c'était chez eux; 3^o connu pour son avarice, il voulait se venger des pertes matérielles que les Prussiens lui avaient causées („Je me dis: tant qu'i me prendront de fois vingt écus, tant que je leur y revaudrai ça"). Le narrateur résume ces motifs

en qualifiant Milon de „cupide et patriote”. Cela ne suffit pas pour qu’on puisse parler sans réserve de reconnaissance *glorieuse*, d’autant plus que *cupide* est un mot chargé d’une valorisation négative. La gloire de Milon resplendit devant le conseil de guerre convoqué pour le juger. Son attitude est pleine de fierté : „Quand il eut fini son récit, il releva soudain la tête et regarda fièrement les officiers prussiens.” A la question du colonel : „vous savez que vous allez mourir ?”, il réplique : „J’vous ai pas d’mandé de grâce.” Le narrateur intervient deux fois pour qualifier l’attitude du vieux : 1^o „... redressant son torse ankylosé, le vieux croisa ses bras dans une pose d’*humble héros*”; 2^o le narrateur dit qu’un capitaine prussien, „qui avait aussi perdu son fils ... défendait ce *gueux magnanime*”. Dans ce dernier cas, l’évaluation est attribuable aussi bien au capitaine qu’au narrateur. Curieusement, il me semble ici que l’évaluation émanant d’un personnage, le capitaine, a autant, sinon plus de poids que le même jugement attribué au narrateur; en effet, c’est une chose très difficile que de reconnaître la magnanimité de son ennemi. Remarquons encore que les deux syntagmes évaluatifs, *humble héros* et *gueux magnanime*, sont des oxymorons traduisant la discordance entre l’apparence et l’essence du père Milon : celui qui paraît un *humble gueux* est, en réalité, un *héros magnanime*. Aucune trace d’évaluation explicite n’apparaît plus dans le récit. Et pourtant, la scène finale où le paysan ne veut même pas connaître „un moyen de sauver la vie” que lui propose le colonel, où il crache deux fois en pleine figure du Prussien et où il meurt „impassible”, en envoyant des sourires à ses proches, semble une véritable apothéose. L’attitude de Milon se passe de commentaire évaluatif car elle correspond suffisamment à un certain stéréotype de la mort héroïque.

Il nous reste à analyser un conte où la reconnaissance *glorieuse* est amenée par des moyens difficilement localisables, sans qu’un système normatif explicite apparaisse une seule fois au niveau intra- ou extradiégétique.

Morissot et Sauvage, deux petits bourgeois, éprouvent le siège de Paris surtout comme une privation de la pêche. Quoique le narrateur garde une position neutre par rapport à cette passion des deux amis, celle-ci me semble propre à être décodée, surtout par un lecteur de Maupassant, comme un trait dépréciatif. Dans d’autres textes, l’écrivain s’en moque ouvertement („L’espérance de prendre du goujon, cet idéal des boutiquiers”, écrit-il dans *Une partie de campagne*). Leur décision d’aller à la pêche malgré tout aurait pu paraître un signe de bravoure, si elle n’avait pas été prise après quelques verres d’absinthe, par deux hommes „fort étourdis, ... troublés comme des gens à jeun dont le ventre est plein d’alcool”. D’autre part, il est dit que les Prussiens, qu’ils n’avaient jamais vus, leur inspirent une „terreur superstitieuse”. Et quand ils se mettent à „débrouiller les grands problèmes politiques”, ils le font „avec une raison saine d’hommes doux et bornés”. Toute ces données sont propres à enfermer les deux personnages dans un horizon de médiocrité. En tout cas rien de ce qu’on apprend d’eux ne semble annoncer deux héros.

L'officier prussien, qui fait arrêter les deux pêcheurs, soumet leur faire (la pêche) à une réinterprétation: „Pour moi, vous êtes deux espions envoyés pour me guetter. Je vous prends et je vous fusille. Vous faisiez semblant de pêcher, afin de mieux dissimuler vos projets.” Leur situation semble d'autant plus dramatique que — à la différence du père Milon, puni pour des actes qu'il avait commis effectivement et délibérément — Sauvage et Morissot le seront pour des actes qu'ils n'ont ni commis, ni voulu commettre. Ils n'ont pas défié les Allemands, ils n'auront donc pas la hardiesse du vieux paysan, fier de ses actes, les racontant avec tous les détails, insultant l'ennemi jusqu'à sa mort. Le comportement des deux amis est tout différent — ils se taisent, ne répondent à aucune question ni proposition de l'officier. Mais c'est un silence plein de sens dans la mesure où le Prussien suggère aux deux pêcheurs un moyen de sauver la vie: „... vous avez assurément un mot d'ordre pour rentrer. Donnez-moi ce mot d'ordre et je vous fais grâce.” En termes de sémiotique narrative, il s'agit d'un *programme narratif* ayant pour but l'acquisition de l'objet-valeur „mot d'ordre”, qui ne serait qu'auxiliaire par rapport à un autre programme, implicite, qui aurait pour objet la pénétration derrière les lignes françaises. Le rôle que le Prussien propose aux deux pêcheurs de jouer dans ce programme est celui d'*adjuvant*; en se taisant, ils se mettent en position d'*opposant*.

Dans cette séquence du récit, Morissot et Sauvage sont désignés uniquement par *ils*, la narration — qui n'enregistre pas de traits de comportement individuels — établissant comme une solidarité entre les deux personnages. Et c'est justement cette solidarité que l'officier tente de briser: „(Il prit Morissot par le bras, l'entraîna plus loin, lui dit à voix basse: »Vite, ce mot d'ordre? Votre camarade ne saura rien, j'aurai l'air de m'attendrir.« Morissot ne répondit rien. Le Prussien entraîna alors M. Sauvage et lui posa la même question. M. Sauvage ne répondit rien. *Ils se retrouvèrent côte à côte.*” Cette dernière phrase marque l'échec de la tentative de l'officier et confirme la solidarité des deux amis. Toute cette séquence ne contient aucun indice lexical d'évaluation; les mots à connotation axiologique en sont absents. Cependant, le silence signifie ici un refus de trahison, et il serait difficile de trouver, dans l'extra-texte, des systèmes normatifs condamnant un tel acte; tout au contraire, c'est une prescription commune à beaucoup de systèmes normatifs éthiques ou juridiques. On aurait donc affaire ici à une évaluation *allant de soi*. De même, l'usage du simple pronom *ils*, tel que je viens de le caractériser, semble impliquer une connotation axiologique très forte, la persistance de *ils* pluriel, qui résiste à la tentative de la désintégrer en deux *il* singuliers, symbolisant la solidarité sauvée des deux amis.

A. J. Greimas, qui a consacré tout un livre à l'analyse sémiotique de *Deux amis*⁸, a mis en relief l'apparition de l'isotopie *patriotique* vers la fin du récit où — pour la première fois — les deux pêcheurs sont appelés „deux Français” ; sans contenir une évaluation en tant que telle, cette désignation semble néanmoins indiquer le système normatif à adopter pour juger le comportement des héros. C'est d'autant plus plausible qu'on trouve, un peu plus loin, une mention très discrète de l'uniforme de la garde nationale que portent les deux amis : „...des bouillons de sang s'échappaient de sa tunique crevée à la poitrine”. Un autre signal de la même nature — relevé aussi par Greimas — c'est le fait que les deux corps, en tombant, forment la figure de la croix, bien que le mot même n'y apparaisse pas : „M. Sauvage tomba d'un bloc sur le nez. Morissot, plus grand, oscilla, pivota et s'abattit en travers sur son camarade, le visage au ciel...” Ceci pourrait suggérer une isotopie martyrologique. La scène d'adieu constitue, observe Greimas, une reconnaissance réciproque des deux amis. Leur adieu paraît tout à fait simple : „Adieu, monsieur Sauvage. Adieu, monsieur Morissot.” Ce qui frappe encore, c'est que le mot *monsieur* y soit graphiquement réalisé en entier (et non en abréviation comme un M.). Ce mot acquiert ainsi une valeur axiologique : les deux amis sont des *messieurs*, et cet échange verbal exprime une reconnaissance valorisante mutuelle.

J'espère que cette présentation non exhaustive des mécanismes textuels pouvant amener une reconnaissance de type moral — dans quelques récits de Maupassant mais probablement aussi dans beaucoup d'autres textes réalistes — reflète au moins la complexité et la variété des dispositifs qui sont mis au service de l'évaluation des personnages. Chez un même auteur, on a pu trouver un texte dont le narrateur propose explicitement son jugement de l'héroïne (*Mademoiselle Fifi*) et un autre récit qui ne semble contenir aucune trace d'évaluation morale explicite. Et pourtant, l'effet de lecture globale, qu'est l'évaluation du personnage, semble tout à fait comparable dans l'un et l'autre cas. Qui plus est, il paraît tout à fait probable — certains commentaires critiques le confirment d'ailleurs — que la découverte de l'être moral des héros d'un conte aussi rigoureusement „objectif” que *Deux amis* fera sur beaucoup de lecteurs un effet foudroyant plus facilement que celle qui est explicitement sanctionnée par le narrateur.

⁸ A. J. GREIMAS : *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

Anna Szabó (Université Lajos-Kossuth de Debrecen):

La figure du savant dans les romans de George Sand

Si le type de personnage qui fait l'objet de cette communication apparaît chez George Sand dès 1832, année de la parution de son premier roman, et si sa présence est attestée, d'une manière sporadique, il est vrai, dans les oeuvres d'avant 1848, c'est à partir de 1853 que sa fréquence devient vraiment significative. C'est, en effet, *La Filleule* qui ouvre la série de romans dans lesquels le savant, ce type intellectuel et moral, par son statut particulier détermine l'orientation de l'oeuvre jusqu'à la disparition de l'auteur en 1876.¹

Une figure de savant est ébauchée dès *Indiana*, mais le personnage de Ralph, comme quasiment tous les personnages de cette période-là, se définit encore avant tout par son histoire intime. J. J. Walling fait remarquer que dans les débuts de George Sand, „la conception de l'homme de science est toute subjective et s'inspire directement de sa propre expérience ou de la psychologie de ses mentors”.² Parmi ces premiers savants sandiens, on trouve néanmoins deux qui préfigurent à tous égards ceux des oeuvres ultérieures: il s'agit du père Alexis, „le plus savant des moines” dans *Spiridion* (1838), et de Théophile, le jeune médecin d'*Horace* (1841), imaginés après la rencontre de Sand avec Lamennais et Pierre Leroux, qui ont nourri et stimulé les réflexions de l'auteur sur l'importance de la connaissance et la mission du savant.

Abstraction faite du père Alexis, savant universel, il n'y a, parmi les savants de Sand, que deux historiens philosophes et trois médecins, la plupart d'entre eux étant naturalistes: botanistes, entomologistes, géologues, astronomes ou encore chimistes et physiciens, représentants donc des sciences qui ont connu au XIX^e siècle un grand essor.

¹ Les romans tout particulièrement analysés sous cet aspect sont: *Indiana* (1832), Éd. d'Aujourd'hui, 1976; *Spiridion* (1838), Éd. d'Aujourd'hui, 1976; *Horace* (1841), Éd. de l'Aurore, 1982; *La Filleule* (1853), Calmann Lévy 1890; *Le Marquis de Villemer* (1860), Calmann Lévy, s.d.; *Valvèdre* (1861), Calmann Lévy, 1884; *Mademoiselle La Quintini* (1863), Calmann Lévy, s.d.; *Monsieur Sylvestre* (1865), Slatkine, 1980; *Mademoiselle de Merquem* (1868), Université d'Ottawa, 1981; *Flamarande* (1875), Calmann Lévy, s. d. — Les références correspondent à ces éditions.

² *L'Histoire naturelle dans l'oeuvre de G. S.*, Travaux de linguistique et de littérature, Strasbourg, 1967, V/2, p. 105.

État civil

Les trois quarts environ sont d'origine bourgeoise, presque tous plus ou moins jeunes (excepté deux figures de vieillards: le père Alexis et Bellac). Les savants accomplis sont tous présentés dans la force de l'âge, c'est-à-dire entre 40 et 50 ans (Valvèdre, Lemontier). Les jeunes arrivent en même temps à la trentaine et à la notoriété scientifique (Théophile, Stéphen, Roque, Henri Obernay ou Salcède), la plupart d'entre eux étant mariés ou finissant par l'être.³ Les célibataires sont peu nombreux et ne sont jamais de vrais solitaires. Deux personnages seulement s'écartent légèrement de ce modèle: Roque et Bellac, restés vieux garçons probablement par timidité plutôt que par principe. Il faut noter à leur propos qu'ils représentent chez Sand une catégorie problématique, le goût de la théorie l'emportant chez eux sur la pratique, condition première du savoir vraiment utile. Il y a donc un rapport significatif entre leur situation familiale, „anormale” selon le modèle sandien, et cette carence de leur savoir. Un écart de même nature peut d'ailleurs être relevé à d'autres niveaux encore.

Un physique révélateur

Le narrateur de *Valvèdre*, à propos du personnage d'Obernay, établit un rapport intime entre le physique et le moral: „...j'ai toujours remarqué que les vives appétences de l'esprit ont leurs manifestations extérieures dans quelque particularité physique de l'individu. Certains ornithologues ont des yeux d'oiseau, certains chasseurs l'allure du gibier qu'ils poursuivent. Les musiciens, simplement virtuoses ont l'oreille conformée d'une certaine façon, tandis que les compositeurs ont dans la forme du front l'indice de leur faculté résumatrice, et semblent entendre par le cerveau” (27).

Est-ce à dire qu'un géomètre, figure par ailleurs absente chez Sand, pourrait avoir une tête trapézoïdale? Toujours est-il que le physique de ces personnages reflète, sinon les particularités de leur science, du moins ce qui en est, selon l'auteur, le corollaire: la sérénité morale et intellectuelle. Ainsi tous ces personnages ont un visage agréable et qui inspire une invincible sympathie, leur regard est „doux et pénétrant” (*Valvèdre*, 130). Ils sont „actifs et maigres” (*Valvèdre*, 27), sans „aucun embonpoint précoce” (*Flamarande*, 285), ayant la poitrine large, les „épaules légèrement voûtées trahissant l'étude sédentaire” (*Spiridion*, 9). Ils sont „frais et colorés” (*Valvèdre*, 27) ou, comme Stéphen dans *La Filleule*, „brûlé par le soleil” (37), habiles aux exercices physiques (*Valvèdre*, 38; *Flamarande*, 33), jouissant parfois d'une „force herculéenne” (*Valvèdre*, 27), toujours d'une „robuste santé” (ibid.) La santé physique et morale vont donc ensemble. C'est qu'une vie réglée par la science suppose à la fois beauté et force. Les jeunes ont toujours l'air d'être „l'aîné au physique et

³ Seul Théophile vit en libre union dans *Horace*, cette union présentant toutefois les qualités d'un mariage idéal.

au moral" de leurs camarades⁴, mais la science a le pouvoir magique de conserver la jeunesse jusque dans la maturité et même au-delà: Valvèdre, à l'âge de quarante ans, ne paraît même pas en avoir trente (130). Le père Alexis de même qui, au seuil de la mort, garde sa taille robuste, ses traits énergiques et une force virile (*Spiridion*, 9).

Goût, comportement, manière de vivre

L'unique habit noir de Théophile (*Horace*, 107), les gros souliers de Stéphen (*La Filleule*, 37), l'habit grossier et le chapeau „tout déformé par la pluie" de Salcède (*Flamarande*, 13) ou le costume montagnard de Valvèdre (130) sont autant de signes de leur goût simple approprié à une vie laborieuse et du peu d'intérêt qu'ils accordent au luxe. Nous les voyons très souvent absorbés par le travail, comme Villemer, avalant à la hâte „quelque mets fort simple (...) sans quitter des yeux le livre posé à côté de lui" (59), ou dans leurs cabinets de travail qui sont parfois de vrais laboratoires, bien équipés pour y faire des expériences.⁵ Quant aux naturalistes, nous les voyons souvent sur le terrain, munis de tous les accessoires nécessaires. Sur ce point, la présentation de l'expédition menée par Valvèdre est tout à fait remarquable, la perfection de l'équipement signale à la fois le caractère ingénieux et prévoyant du personnage et le sérieux de son entreprise (*Valvèdre*, 24).

En société ils sont modestes, ayant „l'aversion instinctive de tout ce qui veut attirer l'attention sur la personne" (*Le Marquis de Villemer*, 29), mais dès qu'ils prennent la parole, „l'élégance d'expression" de Stéphen (*La Filleule*, 38) ou les „manières franches et ouvertes" d'Henri (*Valvèdre*, 10) sont tout de suite remarquées. Il n'empêche qu'ils „s'étouffent dans les salons" (*Flamarande*, 48) et que le véritable domaine de leur vie est le travail et la famille. On voit donc bien que tout sert à rehausser le personnage, à en faire un être à la fois ordinaire et exceptionnel.

Tous ces savants vivent plus ou moins retirés, souvent à la campagne, dans un décor parfois digne de Rousseau. La ville de Genève elle-même apparaît dans *Valvèdre* comme un lieu idéal pour la vie laborieuse. Rien pourtant ne contraint ces personnages à cette vie simple et modeste, sinon une indifférence complète ou un mépris prononcé pour tout ce qui n'est qu'apparence et frivolité, car ils vivent presque tous dans l'aisance ou même ils sont très riches comme Valvèdre. La richesse est cependant nécessaire, car elle seule permet de ne pas se spécialiser trop tôt et de „conserver une indépendance absolue" (*Mademoiselle La Quintini*, 29). Je n'ai pas trouvé chez George Sand de savants pauvres:

⁴ *Valvèdre*, p. 27; *Flamarande*, p. 14.; voir aussi le cas de Théophile par rapport à Horace.

⁵ Cf. *Spiridion*, p. 9. *Mademoiselle de Merquem*, p. 151. *Flamarande*, p. 250. La position élevée de ces cabinets de travail est manifestement symbolique, comme déjà dans *Le Compagnon du Tour de France*, où tout un système de symboles est élaboré autour de ce lieu sacré du savoir.

même les jeunes ayant des difficultés au début, peuvent regarder l'avenir avec confiance, comme Philippe dont la „clientèle augmente toujours” et qui gagne de mieux en mieux sa vie (*Monsieur Sylvestre*, 133). De ce point de vue encore, la vision est rassurante: la science rapporte, le savant n'a rien à craindre de l'avenir.

Aspects du génie

Ces personnages sont pour la plupart des „génies” (*La Filleule*, 73), des „puits de science” (*Le Marquis de Villemer*, 29), „titans” ou „géants” comme Valvèdre (124), bref des êtres exceptionnels. Les meilleurs d'entre eux possèdent aussi „un fonds de poésie dans l'âme” (ibid.), de l'enthousiasme comme Villemer, Valvèdre ou Bellac.⁶ Leur idéal étant „l'étude sans borne” (*La Filleule*, 31), ils ont tous „une bonne somme de philosophie, un peu d'art, assez de métaphysique, beaucoup d'histoire et pas mal de littérature” qui les aident „à connaître l'homme, ce grand problème en qui la vie de l'âme est si étroitement unie à celle du corps, que qui ignore l'une ignore l'autre” (*La Filleule*, 111). Leurs connaissances sont ainsi très variées et étendues, surtout en philosophie et en littérature, certains d'entre eux étant de véritables critiques littéraires, comme Théophile, Valvèdre ou Philippe, hostiles à l'art pour l'art (*Horace*, 289) et au positivisme (*Monsieur Sylvestre*, 17).⁷

Outre les signes d'une intelligence très développée, ces personnages possèdent aussi ceux de la perfection morale et psychologique. Doux, calmes, généreux et honnêtes, ils sont tous fils respectueux, époux tendres et bons pères de famille. Ils sont tolérants et compréhensifs, indulgents à l'égard des défauts humains, prêts à pardonner même, comme Valvèdre.

Ils ne sont pourtant ni orgueilleux ni présomptueux, ils ont leurs moments de doute et d'incertitude — autant de signes du vrai savoir. Tout cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient nés tous parfaits. On apprend par exemple de Valvèdre qu'il est „très ardent et même impétueux par nature” et s'il a réussi à dompter les forces obscures de son âme et à acquérir la sérénité, c'est encore à la science qu'il le doit, car „l'âme d'un vrai savant est la droiture même, parce qu'elle suit la méthode d'un esprit adonné à la scrupuleuse clairvoyance” (*Valvèdre*, 355).

Préoccupations sociales et morales

Dans l'esprit de George Sand, il va de soi que le savant est un être profondément moral et même moralisateur, le but de la connaissance étant en dernier

⁶ Sauf encore Roque, ce savant esclave des théories et des systèmes. Voir *La Filleule*, pp. 10—12, 72—73.

⁷ Rappelons aussi le cas de Stéphane qui remporte un succès foudroyant avec trois oeuvres simultanément publiées: un mémoire philosophico-scientifique, un fragment d'oratorio et un roman (*La Filleule*, 143).

ressort le perfectionnement même de l'homme au plan moral aussi bien qu'au plan intellectuel ou physique. Les jeunes savants, comme Stéphane, attendent de leurs études „une certitude morale et sociale” (*La Filleule*, 13) et finissent par reconnaître comme Valvèdre que „les calmes et les saintes jouissances de l'étude” sont nécessaires à la moralité même (141), que la passion pour la nature est „le plus puissant auxiliaire” de la santé morale.⁸

Les deux historiens, Lemontier et le marquis de Villemer abordent l'histoire en moralistes et en philosophes plutôt qu'en érudits. Le marquis, auteur d'un ouvrage sur l'*Histoire des Titres*, apporte „devant la moderne civilisation l'acte d'accusation du patriciat” et prononce sa „déchéance au nom (...) de l'équité, au nom de la conscience humaine, mais surtout au nom de l'idée chrétienne évangélique” (213). La réaction des autres savants devant la misère humaine est toute pareille, leurs premiers doutes et angoisses surgissent au moment où ils se heurtent à „ce sinistre problème de la destinée humaine” (*Spiridion*, 185).

La politique n'est pas leur terrain : ses „erreurs”, ses „égarements”, ses „crimes involontaires” les rebutent (*Horace*, 226). Chez les personnages de la période d'avant 48, on observe déjà l'abstention de l'action politique directe, comme chez Théophile qui espère ainsi garder sa „religion sociale dans toute sa candeur” (*ibid.*), mais cela ne l'empêche pas d'approuver ses amis révolutionnaires et de suivre avec attention les événements politiques de son époque. Dans les romans d'après 1850, toute référence directe aux événements politiques contemporains disparaît — sauf quelques allusions vagues à la révolution de 48 (*La Filleule*, 314—315). L'abstention de faire de la politique devient dans ces romans un refus pur et simple et la politique elle-même se trouve tout à fait dévalorisée, jugée „accidentelle” et „transitoire” : „L'éternité s'en moque, dit Henri, et la science des choses éternelles par conséquent” (*Valvèdre*, 13).

Question de la foi

Tous ces personnages — conformément à la pensée sandienne — sont profondément croyants, leur rapport cependant à l'Église catholique n'est pas sans problème. Valvèdre et Henri, les deux Genevois protestants représentent évidemment sur ce point un cas particulier, le protestantisme étant toujours jugé par George Sand une religion plus humaine et plus tolérante. „Je n'ai pas fait ce que j'aurais pu faire si je n'eusse pas été élevé dans le catholicisme” —

⁸ *Valvèdre*, p. 245. — Cette puissance transformatrice de la science ne touche pas du reste que des savants. Le jeune poète Francis de *Valvèdre* finit par „surveiller d'importants travaux métallurgiques” (332), se sent „assoupli” et „transformé” (333), débarrassé une fois pour toutes de tout ce qu'il y avait de trop romanesque et de faible en lui. Cécile de Merquem, à son tour, constate que, grâce aux enseignements de Bellac, „au bout d'un an, je me rendis compte d'une transformation extraordinaire de mon être. Je ne sentais plus, si je peux ainsi parler, le fardeau de ma personnalité, et je n'étais plus l'esclave de mon sexe”. (*Mademoiselle de Merquem*, p. 230.)

constate avec amertume le père Alexis (*Spiridion* 245). Lemontier, dans ce roman farouchement anticlérical qu'est *Mademoiselle La Quintini*, va jusqu'à qualifier de „meurtre intellectuel” les conséquences de „certaines influences cléricales” (68).

Cela n'empêche pas, au contraire, que tous ces personnages sont en quête d'un rapport toujours plus intime avec la Divinité, les sciences trouvant „Dieu au bout de toutes leurs voies” (*Mademoiselle La Quintini*, 65). Le savant n'est rien de moins dans cette optique qu'un „reflet splendide de la Divinité” (*Spiridion*, 243) ou, comme Valvèdre, un „révéléateur” et un „intermédiaire” entre l'homme et Dieu (*Valvèdre*, 354).

La fonction du savant

On voit que dans la pensée de George Sand, la science a une toute-puissance quasi divine, il est donc normal que la fonction du savant soit chez elle pareille à celle de Dieu. Cette fonction sacerdotale qui, avant 48, avait été assumée par des artistes de l'envergure d'Albert ou de Consuelo, est ici endossée par des êtres qui n'ont, au fond, rien de la grandeur exaltée de ceux-là, car, comme nous l'avons vu, tous ces savants sont en fin de compte des hommes en quelque sorte ordinaires. Sand elle-même ne fait-elle pas remarquer à propos de Valvèdre qu'il „n'est pas un dieu, c'est un homme de bien” (*Valvèdre*, 356) ? Il n'empêche qu'elle fait tout pour présenter ces personnages comme des prophètes, des missionnaires de la nouvelle religion de l'humanité, valorisant ainsi des qualités qui, en principe, peuvent être celles de tous les hommes.

Ces savants n'ont jamais d'ambitions personnelles, ils veulent „servir l'humanité” dans la mesure de leur force et lui communiquer „le feu sacré” (*Valvèdre*, 353). Ils puisent la force nécessaire à cette tâche dans la science même, car celle-ci, en préservant l'individu des „déceptions” et des „désastres” de la vie privée (*Valvèdre*, 121), libère d'importantes énergies qui peuvent être utilisées au profit de l'autre.⁹

Le savant doit être donc avant tout utile. C'est ce qui rend la présence des médecins et des médecins-amateurs hautement significative. En effet, outre les trois médecins professionnels, la plupart de ces savants sont capables de soigner des malades. C'est ici que la mission du savant, „messenger d'espoir et de vie” (*Valvèdre*, 126), apparaît en pleine lumière : aider les hommes, sauver la vie humaine. C'est auprès d'un enfant mourant qu'un jeune poète reconnaît : „en ce moment il eût mieux valu être un petit médecin de campagne que le plus grand poète du monde”, un „petit médecin de campagne, antithèse du poète sceptique” (ibid.).

⁹ Cf. à ce propos Cécile STÖLTING : *Aspects de la critique sociale dans l'oeuvre de G. S.* Erlangen, 1979. pp. 71—72 et E. SEILLIÈRE : *G. S., mystique de la passion, de la politique et de l'art*, F. Alcan, 1920, pp. 393—395.

Ces savants, ayant tous au moins un disciple, transmettent le savoir d'une génération à l'autre et ont ainsi l'espoir de contribuer au progrès indéfini de l'humanité. Bellac, par exemple, fait des cours élémentaires d'histoire naturelle à tout un village, en vue de diminuer ainsi la superstition et le fanatisme des paysans. Son cabinet de travail n'est jamais fermé, afin que tout le monde puisse y entrer à n'importe quelle heure de la journée (*Mademoiselle de Merquem*, 151).

La fonction de ces personnages dans l'intrigue romanesque est en parfait accord avec leur mission salvatrice: ils sont confidents et guides, mentors spirituels et moraux. Dans plus d'un cas, les savants se définissent en opposition avec des artistes (Théophile—Horace, Henri—Francis, Philippe—Pierre). Il est significatif que, pour la plupart, ces jeunes artistes, représentants typiques des „enfants du siècle”, finissent par choisir un métier plus pratique, surtout technique, et acquièrent ainsi un statut proche de celui du savant.¹⁰

À la fin de chacune de ces histoires, les savants trouvent aussi leur bonheur dans le mariage. Il s'agit toujours d'un mariage d'amour, mais leur amour n'a rien à voir avec l'amour-passion. Comme dit Valvèdre, „la passion est un amour qui est devenu fou” (354), ainsi leur mariage est fondé avant tout sur le respect et l'estime mutuels. C'est le bonheur collectif à la fin de *Valvèdre* qui illustre le mieux l'apothéose du savant. Valvèdre, Henri et Francis, entourés d'épouses dévouées et intelligentes, d'enfants non moins intelligents et sages, sont comblés de succès et de richesses.

On voit bien que les savants obtiennent tout: bonheur intime, réussite professionnelle et matérielle. Eux seuls sont capables de réaliser cet état idéal qui devrait être un jour celui de toute l'humanité. L'avenir est au savant, on peut donc dire avec Henri: „Hors de la science, point de salut” (*Valvèdre*, 31).

* * *

Les romans de George Sand illustrent le prestige toujours croissant des sciences tout au long du XIX^e siècle. On peut dire avec J.J. Walling que l'auteur de *Consuelo*, „comme Renan et Berthelot (...), évoluait avec son époque, passant du romantisme populaire au romantisme scientifique” et que „par la contagion de ces illustres exemples, [elle] regardait la science comme la pierre de touche du progrès”¹¹ Il est non moins vrai que les déceptions de 48 expliquent à leur tour que, dans les derniers romans, les clefs de la sagesse ne sont plus détenues ni par des artistes extatiques, ni par des apôtres paysans ou ouvriers, mais par les savants qui, au lieu de se révolter, conseillent la patience et attendent sagement l'accomplissement de leurs espoirs. En ce sens, je partage

¹⁰ Par exemple Horace, Francis, d'autres encore.

¹¹ *Op. cit.*, p. 112.

l'opinion de Seillière qui dit que „sous le nom de *science*, Sand fait désormais beaucoup plus longue place à l'*expérience* et à la *tradition*, au détriment de l'*instinct* ou de l'*intuition* géniale dans la patiente élaboration du progrès humain”¹². Mais il serait trop facile de ne voir dans tout cela que les signes d'une évolution de l'auteur vers le conformisme. Il y a un facteur tout personnel, par ailleurs bien connu, qu'il faut mentionner ici. On sait jusqu'à quel point George Sand a fait sien l'art de vieillir: elle a atteint à un degré de sérénité dont plusieurs de ses amis témoignaient avec admiration. La source de cette sérénité résidait pour elle aussi en grande partie dans les études, comme elle l'a écrit à Flaubert: „Je sais bien vivre *hors de moi!* Ça n'a pas toujours été ccmmme ça. J'ai été jeune aussi et sujette aux indignations. C'est fini! Depuis que j'ai mis le nez dans la vraie nature, j'ai trouvé là un ordre, une suite, une placidité de révolutions qui manquent à l'homme, mais que l'homme peut, jusqu'à un certain point, s'assimiler, quand il n'est pas trop directement aux prises avec les difficultés de la vie qui lui est propre. Quand ces difficultés reviennent, il faut bien qu'il s'efforce d'y parer; mais s'il a bu à la coupe du vrai éternel, il ne se passionne plus trop pour ou contre le vrai éphémère et relatif.”¹³

Ainsi, cette figure emblématique qu'est le savant dans l'oeuvre romanesque de George Sand, tout en reflétant les aspirations d'une époque, n'en révèle pas moins le sens d'une expérience bien personnelle.

¹² *Op. cit.*, p. 396.

¹³ Lettre du 14 juin 1867, citée par R. RHÉAULT, dans son édition de *Mademoiselle de Merquem*, p. 228; voir aussi, parmi les nombreux passages d'*Histoire de ma vie* et d'autres écrits autobiographiques, une note de 1868, dans *Sketches and hints*, in *Oeuvres autobiographiques*, Gallimard, 1971, II. p. 630.

Krystyna Wojtynek (Université de Silésie, Katowice):

Le paysage comme figure du spleen baudelairien

Dans les *Fleurs du Mal* de Ch. Baudelaire¹ il y a quatre poèmes portant le même titre: Spleen, groupés ensemble, l'un après l'autre, dans la première partie du recueil, intitulée *Spleen et Idéal*. L'opposition entre les deux termes, soulignée par le titre, résume non seulement le thème crucial de la partie initiale mais celui du cycle tout entier. Comme le dit J.—C. Mathieu: „La schématisation narrative, dégageant un sens dominant, univoque, des poèmes pour les mettre en perspective, permet du moins, par son excès, de rendre sensible l'architecture des »Fleurs« fondamentalement répétitive puisque la courbe générale du recueil: niveau de l'Idéal, réalité du Spleen, tentatives de renversement ou de dépassement, irrésolution ou ambiguïté finale, se trouve dans chacune des parties.”²

Or, sans entrer dans le domaine de l'Idéal (bien plus inaccessible pour l'homme que celui de spleen), nous avons l'intention de nous pencher sur trois poèmes consacrés au spleen³ afin d'observer le mécanisme de la transformation des états émotionnels en un seul type d'image poétique, celui du paysage. Il nous faut exclure de cette analyse un poème du même titre, mis au numéro LXXVII, commençant par le vers „Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...”⁴ parce qu'il est fondé sur l'analogie non au paysage mais à une situation se passant à une cour royale imaginaire. Sa structure diffère donc nettement de celle des trois autres textes en question où, au centre, il y a le parallélisme entre ce qui obsède le sujet lyrique et l'état de la nature.

A proprement parler, la notion de paysage attribuée aux images baudelairiennes du spleen paraît quelquefois peu précise ou même abusive du fait que

¹ Ch. BAUDELAIRE: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1961; pp. 1—127: „Les Fleurs du Mal”.

² J.—C. MATHIEU: „*Les Fleurs du Mal*” de Baudelaire, Hachette, Paris, 1972, pp. 58—59.

³ Les trois poèmes analysés, marqués des numéros LXXV, LXXVI et LXXVIII, sont aux pages 68—71 de l'édition citée.

⁴ Ce poème, avant-dernier parmi les quatre poèmes sur le spleen, se trouve à la page 70 de l'édition citée.

le paysage y passe par moments à une description d'un intérieur où l'homme habite ou à une nature morte. Chaque fois pourtant il s'agit là d'un fragment de l'espace, ouvert ou clos, naturel ou artificiel, constituant l'entourage important pour la situation psychologique de l'homme. Baudelaire lui-même comprend le paysage en peinture d'abord comme „assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons”⁵ pour élargir ensuite cette définition et voir le paysage dans „toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace”⁶ Cette dernière idée nous convient parfaitement et c'est elle donc qui nous servira de point de départ pour la présente esquisse.

Regardons maintenant de quoi se composent les paysages correspondant à l'état du spleen chez Baudelaire.

Le temps qui y fait est décidément mauvais: „pluviôse (...) de son urne à grands flots verse un froid ténébreux”, „les lourds flocons des neigeuses années” donnent les „boiteuses journées”, le Sahara est „brumeux”, „le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle”, „la terre est changée en un cachot humide”, „la pluie” étale „ses immenses traînées”.

Par conséquent, le coloris de tels spectacles n'a rien de gai non plus: le froid est „ténébreux”, les faubourgs restent „brumeux”, la bûche apparaît comme „enfumée”, les roses sont „fanées”, les pastels s'avèrent „plaintifs” de même que „les pâles Boucher”, le jour vient „noir, plus triste que les nuits”, le drapeau de l'Angoisse porte également la couleur „noire”.

Les effets auditifs concordent avec l'atmosphère produite par les phénomènes météorologiques et le coloris des paysages. Ce qu'on y entend, c'est „la triste voix d'un fantôme frileux”, le bourdon qui „se lamente”, „la pendule enrhumée”, „l'esprit gémissant”, „des cloches” qui „tout à coup sautent avec furie et lancent vers le ciel un affreux hurlement”, ainsi que des esprits „qui se mettent à geindre opiniâtrement”, les pleurs de „l'Espoir vaincu”.

Les sensations olfactives évoquées dans les textes renforcent l'ambiance déjà caractérisée. Il y a là: un jeu de cartes „plein de sales parfums, héritage fatal d'une vieille hydropique”, „l'odeur d'un flacon débouché”, „des plafonds pourris”, „un cachot humide”.

Les objets présents dans les descriptions constituent un choix fort sélectif et symptomatique: „le carreau”, „la gouttière”, „la bûche enfumée”, „la pendule enrhumée”, „des cartes” sales, „Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, de vers, de billets doux, de procès, de romances, avec de lourds cheveux roulés dans des quittances”. „les barreaux d'une vaste prison”, „un vieux sphinx, ignoré du monde”.

Les éléments spatiaux composant les paysages portent eux aussi une marque spécifique d'abandon et de dégoût: „le voisin cimetièrre”, „les faubourgs

⁵ Ch. BAUDELAIRE: *Le paysage in Oeuvres complètes, op., cit., p.* 1076.

⁶ Ibid.

brumeux", „un immense caveau qui contient plus de morts que la fosse commune", „un cimetière abhorré de la lune", „une pyramide", „un vieux bou-doir" où „gît tout un fouillis de modes surannées", „un granit entouré d'une vague épouvante assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux", „le ciel bas et lourd", „la terre changée en un cachot humide" et en „une vaste prison", „des plafonds pcurris".

Les êtres mentionnés par le poète n'invitent pas non plus à une connaissance plus intime, car ce sont: des „pâles habitants du voisin cimetière", „un chat maigre et galeux", „un bourdon", „de longs vers qui s'acharnent sur les morts les plus chers", „une chauve-souris", „un peuple muet d'infâmes araignées", „des esprits errants", „de longs corbillards sans tambours ni musique", „un fantôme frileux".

Les émotions et les impressions nommées directement dans les poèmes expriment tout ce qui résulte des images rapportées plus haut: le pluvieux est donc „irrité", la voix d'un fantôme est „triste", „le beau valet de coeur et la dame de pique causent sinistrement de leurs amours défunts", le cimetière s'avère „abhorré de la lune", „un jour" se fait „plus triste que les nuits", „un peuple muet d'infâmes araignées vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux", des cloches lancent „un affreux hurlement", „l'Espoir vaincu pleure" et „L'Angoisse atroce, despotique" „plante son drapeau noir", „les boiteuses journées" deviennent énormément longues „sous les lourds flocons des neigeuses années", „l'ennui, fruit de la morne incuriosité, prend les proportions de l'immortalité", le monde „insoucieux" oublie tout, „une vague épouvante" entoure même „un granit", l'esprit est „gémissant en proie aux longs ennuis".

Pour transmettre un état émotionnel voulu, le spleen dans ce cas, Baudelaire recourt à deux procédés à la fois: à l'usage des mots indiquant explicitement des sentiments, comme dans les citations rappelées tout à l'heure, et au choix sélectif et tendancieux des composants de l'image, aptes à suggérer indirectement les idées et les émotions de l'auteur.

La première procédure qui repose sur l'application des notions de sentiments — connue depuis toujours comme par excellence subjective donc lyrique — ne présente pas pour nous un intérêt spécial, sauf un seul fait: celui de la qualification avec une épithète de sentiment des phénomènes conçus généralement en tant qu'objectifs, p.ex.: „pluvieux irrité", „un cimetière abhorré de la lune", „un jour triste", „les pastels plaintif", „un granit entouré d'une vague épouvante", les cartes causant „sinistrement", des cloches sautant „avec furie" et lançant vers le ciel „un affreux hurlement." Une telle valorisation émotionnelle des éléments de la réalité objective semble une projection des réactions du sujet observant sur l'objet observé. Cette espèce d'hypallage trahit tout de suite l'optique adoptée par le poète, entièrement personnelle. Nous nous trouvons face à la réalité telle qu'elle se présente aux yeux de Baudelaire et non devant celle que nous percevons avec indifférence tous les jours.

En qualifiant les objets avec une épithète de sentiment, le poète leur enlève leur neutralité et en fait les composants de son propre univers, les porteurs de sa propre vision unique et totalement individuelle. Ainsi se réalise en pratique la conviction de Baudelaire que la description du monde „n'a de valeur que le sentiment actuel que l'artiste y sait mettre".⁷

La même perception déformatrice — parce que subjective — se laisse voir dans les images baudelairiennes, constituées d'éléments à une valeur affective très stricte. S'il est vrai que certaines notions produisent des associations communes distinctement positives ou négatives, il est évident aussi que l'accumulation des mots suscitant des connotations en général négatives crée l'ambiance à la même valeur émotionnelle. Lorsque Baudelaire met ensemble les phénomènes météorologiques peu aimés, les impressions sensorielles désagréables, les éléments spatiaux évités et les objets repoussants, il arrive à obtenir facilement une ambiance de dégoût, d'oubli, d'angoisse, de désespoir, de mal de vivre. Sans se plaindre directement, sans abuser des aveux trop simples et banals, il aboutit tout de même à communiquer ce qui se passe en lui. L'image — en tant que procédé de suggestion indirecte, l'emporte dans ce cas sur la confession ouverte, car elle attaque deux facultés de l'homme en même temps: la sensibilité et l'imagination. Construite de divers objets, de différents effets, engageant plusieurs domaines sensoriels, l'image exprime l'état d'âme d'une façon multiforme, diversifiée et plus subtile que ne le font les termes mêmes de sentiments.

En plus, si nous acceptons la théorie des correspondances, tellement chère à Baudelaire, nous verrons dans l'image une autre qualité encore, celle de véhiculer les rapports dialectiques entre le macrocosme de l'univers et le microcosme de la vie intérieure d'un individu. Nous répéterons après l'auteur des *Fleurs du Mal* que „ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité".⁸

Le paysage peut alors traduire un état émotionnel, ce que Baudelaire sent et prouve, en choisissant cette figure-là pour raconter son spleen. Il reste néanmoins vrai que, pour exercer cette fonction, le paysage dessiné par le poète doit avoir une forme particulière; il doit fixer l'attention du lecteur sur l'origine réelle de la figure. Les paysages baudelairiens présents dans les textes en question renvoient aux fragments de la réalité, sinon vus, au moins vraisemblables et possibles, mais leur interprétation entièrement individuelle y fait découvrir des traits nouveaux. Au moyen de sa valorisation arbitraire des choses, Baude-

⁷ Ibid., p. 1077.

⁸ Ch. BAUDELAIRE: *R. Wagner et „Tannhäuser" à Paris*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 1213.

laire détermine la lecture des ses paysages et la facilite même par le choix d'un titre significatif: *Spleen*. Nous obtenons deux informations d'emblée: sur le monde extérieur et sur la vie émotionnelle de l'auteur, s'interpénétrant profondément.

Selon les théoriciens de la poésie, la particularité de l'image poétique consiste exactement en ce qu'elle enferme en même temps „deux aspects inséparables: une ressemblance avec l'objet désigné par elle et une différence avec l'objet désigné par elle. Ces deux concepts n'existent pas l'un sans l'autre" (I. Lotman).⁹ D. Daiches partage cette opinion et constate que voir sous forme d'un objet un autre objet veut dire que les deux sont identiques et divers à la fois, et cette double conscience porte le caractère poétique.¹⁰ Tout artiste a le droit de transformer les éléments de la réalité pour en faire des instruments de sa propre expression parce que „Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer" (Ch. Baudelaire)¹¹. Un grand problème auquel le lecteur peut se heurter alors est celui de reconnaître les limites entre le réel, le senti et l'imaginaire.

Dans les trois poèmes analysés ces limites sont suggérées différemment. Un fait semble pourtant sûr: envisagés du point de vue mimétique, ces textes suivent une gradation assez nette et qui ne correspond pas à l'ordre selon lequel ils apparaissent chez Baudelaire.

Le premier poème sur le plein (LXXV) reproduit avec une relative fidélité un seul paysage urbain, confronté ensuite avec un logement, représenté déjà d'une façon fragmentaire, mais dont l'atmosphère coïncide avec ce qui se passe dehors. Les émotions du sujet parlant y sont à peine signalées et le texte garde le caractère descriptif, statique.

Le dernier poème de ce mini-cycle (LXXVIII) oscille sensiblement entre la description d'un paysage réel et l'expression directe des sentiments, mais, par opposition au premier, c'est le monde intime de l'homme qui y domine. Le paysage s'avère alors un facteur motivant mieux l'état d'âme du sujet lyrique. Le parallélisme (ou les correspondances) entre les deux mondes reste toujours visible quoique déséquilibré au profit de la présentation du monde intérieur de l'homme dynamisé et dramatisé. L'organisation de ce texte est d'ailleurs peu ordinaire, car elle rappelle un petit drame où le paysage constitue un décor, tandis que les sentiments, personnifiés, animés, tiennent le rôle de protagonistes. L'importance du paysage diminue, bien que sa suggestivité reste

⁹ I. LOTMAN: *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973. (pour la traduction française) p. 98.

¹⁰ D. DAICHES: *Krytyk i jego światy*, PIW, Warszawa, 1976, (pour la traduction polonaise), p. 294.

¹¹ Ch. BAUDELAIRE: *Le gouvernement de l'imagination*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 1044.

grande, grâce à l'appareil verbal utilisé par Baudelaire. Considéré comme un fond, le paysage demeure général, synthétique.

Le deuxième poème de l'ensemble (LXXVI) a une structure tout à fait modifiée par rapport aux deux précédents. Il se compose d'une série d'images représentant tantôt un espace extérieur, tel que „un caveau”, „un cimetière”, „un désert”, tantôt un espace clos intérieur, tel que „un gros meuble à tiroirs”, „un vieux boudoir”. Au lieu d'un seul paysage homogène, il y a là des fragments d'endroits éloignés à côté d'objets provenant de l'entourage de l'homme. Les formes spatiales naturelles et ouvertes voisinent avec les formes spatiales artificielles. Le dérominateur commun qui lie des éléments tellement disparates est celui de mieux transmettre l'état de „l'ennui qui prend les proportions de l'immortalité”. Un seul thème se développe sous forme de plusieurs et diverses variations, voire images, juxtaposées arbitrairement. En explorateur d'une terre inconnue, Baudelaire emploie cette technique avec beaucoup de prudence, en accentuant les frontières entre le monde extérieur et le monde intérieur par les termes de comparaison: „Un gros meuble à tiroirs (...) cache moins de secrets que mon triste cerveau”, ou par l'usage des métaphores *in praesentia* avec la copule „être”: „mon triste cerveau”, c'est „une pyramide, un immense caveau qui contient plus de morts que la fosse commune”; „Je suis un cimetière abhorré de la lune”; „Je suis un vieux boudoir (...) où gît tout un fouillis de modes surannées”; „Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! qu'un granit entouré d'une vague épouvante”. Ainsi la motivation de l'image se trouve dans le texte même et rend l'association facile à saisir. Cela ne peut pas pourtant amoindrir l'apport de Baudelaire à la formation de la poétique du simultanésisme d'images, pratiquée largement par les générations postsymbolistes, pour ne rappeler que les surréalistes dont l'image réside dans „le rapprochement de deux réalités logiquement exclusives ou existentiellement incompatibles, mais ayant un fondement commun qui se situe à un niveau prérefléchi” (J. Garelli).¹² Pour adapter cette observation à la poétique baudelairienne, il nous paraît plus juste de remplacer le terme de „prérefléchi” par un autre, plus adéquat, de „senti” ou „éprouvé”, car l'auteur des *Fleurs du Mal* voit la force motrice de la poésie dans la sensibilité particulière, innée et rare, soudée avec l'imagination.

Reste à ajouter une réflexion sur le rôle des paysages en tant qu'équivalents d'états émotionnels dans le texte poétique. Or, le paysage montré avec beaucoup d'expressivité, riche en détails, en couleurs, en sons, en parfums, en substances et en formes sait non seulement communiquer un moment important dans la vie psychique de l'homme, mais mieux suggérer la complexité et l'intensité de ce moment. En ce qui concerne l'art de Baudelaire, ce trait-là

¹² J. GARELLI: *La Gravitation poétique*, Mercure de France, Paris, 1966, pp. 111—112.

compte énormément. Selon J.—P. Richard, il s'agit d'un poète qui „affirme l'extrême densité d'une existence” et qui signale „une surnature — intensité du regard ou du geste — ou indique — intensité du son ou de la couleur — la particulière acuité d'une expérience sensible”¹³. L'exemple des poèmes consacrés à un seul état d'âme, le spleen, confirme l'opinion citée. Avec ces textes, nous entrons dans un univers où tout crie, hurle, attaque, éclate à travers des images et non par un aveu simple. En outre, nous obtenons quatre versions du même état, dont chacune rejoint les autres, tout en les complétant de valeurs supplémentaires. La redondance au niveau de la parole et de la figure manifeste ainsi les obsessions au niveau de la vie spirituelle et émotionnelle du poète.

¹³ J.—P. RICHARD: *Poésie et profondeur*, Éd. du Seuil, Paris, 1955., p. 137.

Table des matières

<i>Krystyna Falicka</i> : Avant-propos	3
<i>Aleksander Ablamowicz</i> : Jules Verne et la mythification de la condition savante	5
<i>Henri Durantou</i> : „Je l'appellerai Emma Bovary” — La fatalité du nom propre selon Flaubert	13
<i>Krystyna Falicka</i> : Deux figures spatiales de la condition humaine: <i>Une histoire sans nom</i> de J. Barbey d'Aurevilly et <i>L'Éducation sentimentale</i> de G. Flaubert	21
<i>Jerzy Falicki</i> : L'homme Goedzak — l'acolyte d'Ulenspiegel ou son double ?	29
<i>Tivadar Gorilovics</i> : Un homme de lettres dans une maison bourgeoise (Autour d'un personnage de <i>Pot-Bouille</i>)	35
<i>Czesław Grzesiak</i> : L'image antithétique et symbolique de la condition humaine dans <i>L'Homme qui rit</i> de Victor Hugo	41
<i>Mieczysław Kaczyński</i> : L'homme de la rue dans l'oeuvre de Jules Vallès ..	49
<i>Christiane Lauvergnat-Gagnière</i> : Image de la condition humaine vue à travers <i>La Confession d'un enfant du siècle</i>	57
<i>Michał Mrozowicki</i> : Un homme à la recherche de la Vérité: une relation romanesque de l'affaire Dreyfus	63
<i>Halina Sawicka</i> : Figures de la condition humaine dans <i>Lorenzaccio</i> de Musset	71
<i>Ryszard Siwek</i> : Dialectique des événements romanesques	79
<i>Barbara Sosień</i> : L'univers théâtralisé ou la condition humaine suivant Nerval	87
<i>Tomasz Stróżyński</i> : Y a-t-il des reconnaissances glorieuses dans les récits de Maupassant ? Sur un problème d'évaluation du personnage dans les textes réalistes	95
<i>Anna Szabó</i> : La figure du savant dans les romans de George Sand	105
<i>Krystyna Wojtynek</i> : Le paysage comme figure du spleen baudelairien	113

Titres parus:

Series Litteraria:

1. T. *Gorilovics*: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. P. *Lakits*: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966)
3. T. *Kardos*: Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. P. *Egri*: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust—Déry—Semprun (1969)
5. A. *Szabó*: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. T. *Gorilovics*: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. K. *Halász*: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)
8. F. *Skutta*: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras (1981)
9. Roger Martin du Gard (1983)
10. Jean-Richard Bloch (1984)
11. Analyses de romans (1985)

Series Linguistica:

1. L. *Gáldi*: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964)
2. S. *Kiss*: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Études contrastives sur le français et le hongrois (1974)
4. S. *Kiss*: Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif (1982)

