

4. Delaisement, G., Les techniques de l'explication de textes, Didier, Paris 1968.
5. L'Écrit - sous la dir. de M. Dabene, "Le français dans le monde", n°109, déc. 1974.
6. La description linguistique des textes littéraires, "Langue Française", n° 7, sept. 1970.
7. Maingueneau, R., Initiation aux méthodes de l'analyse de discours, Hachette, Paris 1976.
8. Patillon, M., Éléments d'analyse littéraire, structures et techniques de la fiction, F. Nathan, Paris 1974.
9. Mitterand, H., /dir./ Littérature et langages, F. Nathan, Paris 1974-1977.
10. Schmitt, M.F., Viala, A., Savoir lire. Précis de lecture critique, Didier, Paris 1982.
11. Wagner, E., De la langue parlée à la langue littéraire, Hachette/Larousse, P.E.L.C. Paris 1965.

#### Streszczenie

Artykuł niniejszy jest propozycją metodologiczną analizy

tekstów literackich wykorzystywanych w procesie nauczania języka francuskiego /stopień najbardziej zaawansowany/.

Część pierwsza artykułu poświęcona jest szczegółowemu omówieniu modelu analizy tekstu literackiego: wykorzystuje on pojęcia językoznawcze /badanie funkcji językowych: referencjalnej, ekspresyjnej, i poetyckiej/, semiotyczne /pole znaczeniowe, izotypie/, oraz niektóre pojęcia z dziedziny analizy dyskursywnej /znaki obecności, patiołu mówiącego, modalności wypowiedzi/. Troponowana metoda analizy została zilustrowana na przykładzie dwóch tekstów A. Camus: scena z "L'Étranger" oraz fragmentu "Le Stranget", które łączą wspólny motyw tematyczny natury /"nature"/, będącej w każdym utworze nośnikiem skrajnie różnych wartości semantycznych.

Była Główna Iwanuk

#### La dialectique de l'apparence et de la réalité dans Le Balcon de Jean Genet

Genet est attiré vers l'apparence parce qu'elle est la négation de la réalité et parce qu'elle procure le sentiment cruel du vertige et du vide. Il est aussi attiré par la réalité qui s'effrite pour lui le monde défendu et la recherche permanente de l'identité. Sans cesse, il se réfère à deux systèmes de valeurs opposés et refuse de choisir l'un ou l'autre. Il prétend d'être en apparence et en réalité. Cette dialectique vécue par Genet influe sur sa vision du monde dramatique. Son théâtre reflète son doublement et devient lui-même "doublement théâtral" car ses pièces se présentent avant tout comme des véritables discours sur le théâtre, sur le jeu. Définissant le jeu comme un simulacre de la réalité, on peut voir les pièces se déjouer sur un double registre fondé sur les différents rapports entre l'apparence et la réalité. Prenons comme exemple le Balcon, pièce la plus riche d'implifications.

Dans la thématique du Balcon, dans son intrigue, il s'agit bien d'un "jeu". L'option de Jacques Feltt à ce propos est bien significative: ".../il n'y a que jeu de miroirs, opposition systématique d'une apparence et d'une réalité qui devient elle-même très vite apparence dans son contraste avec une autre réalité, elle-même illusoire".<sup>3</sup>

Comment ce rapport se manifeste-t-il dans les différents tableaux de la pièce?

D'abord, les quatre premières scènes se passent dans des salons où se jouent des jeux qui copient le réel. L'Étranger qui n'est pas évangéliste joue à l'être. De même les autres figures /Général, Juge/ imitent leurs rôles, leurs illusions, mais le vrai, le bor-

del est tout le temps avoué. Les cinquième tableau nous introduit dans la chambre de Madame Irma, lieu où on ne joue plus. Mais dans les trois premiers tableaux, on voit cette chambre reflétée dans les miroirs, ce qui semble indiquer qu'elle n'est pas tellement différenciée des autres salons. Enfin, la diction de la comédienne, exigée par l'auteur comme "un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte à faux"<sup>4</sup>, renseigne que cette réalité n'est qu'une apparence. On joue la réalité dans l'apparence.

Où est donc le réel? Il semble que c'est la révolution dont on entend les bruits dès le premier tableau. Dans la sixième scène nous nous transportons hors de la maison d'illusions, mais dans ce lieu réel on voit des révoltes qui jouent l'apparence. Ils essaient de construire la révolution /réalité/ à l'aide d'éléments empruntés à l'imaginaire. Ils ont besoin de l'Image de la révolte, qui sera incarnée par l'encolonne prostruée, et c'est pourquoi leur lutte ne sera que l'apparence très facile à abattre.

Au septième tableau on voit à nouveau l'apparence qui copie le réel, mais cette fois le statut des Figures est profondément modifié. Dans ce cas, il ne s'agit plus de jouer pour soi, dans la solitude, mais de porter les Images vers le monde extérieur. Au huitième tableau, les Figures apparaîtront au Balcon en remplaçant le pouvoir réel /Palais Royal/ et pour elles ce sera le passage du pouvoir rêvé au pouvoir effectif.

Le novième et dernier tableau conduit la pièce par la victoire de l'apparence; le monde du déguisement a maté la révolution. A la faveur de cette défecte le Balcon s'enrichit d'un nouveau scénario. Le rêve du Chef de la Police se réalise, il entre dans la nomenclature du bordel. On voit en même temps Roger qui joue le scénario et Madame Irma qui le regarde avec les autres Figures. A la fin, le public aussi est inclut dans ce jeu et rappelé à rentrer chez soi où tout sera encore plus faux que l'illusion.

Ce passage continuuel du réel à l'illusion devient l'essence même de la pièce qui est conscient de sa facticité et se dénonce en tant que telle pour être plus vraie. C'est une Image vraie, née d'un spectacle faux"/p. 122/.

L'opposition entre la réalité et l'apparence est visible non seulement dans l'organisation de la pièce dans son ensemble, mais elle se présente aussi comme structure de base de la thématique, du personnage, du jeu, du décor et du discours.

Tout d'abord, le Balcon est une "étorification de l'Image et du Reflet"/p. 12/, ce n'est pas l'histoire anecdotique de prostituées et de clients se rencontrant dans une "maison d'illusions"/p. 65/. Les hommes y viennent pour devenir "quelqu'un d'autre". La réalité de l'autre c'est pour eux la métamorphose, un scénario qu'ils jouent avec précision et en même temps la quête de leur propre identité. Il n'y a que le bordel, lieu le plus productif d'images, qui peut leur offrir cette "fête". "Toi la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête Intacte"/p. 65/-dit Madame Irma. Mais les Figures ont tout le temps la conscience de leur jeu. L'Évêque veut être évêque "dans la solitude et pour la seule apparence"/p. 27/. Il est obligé de simuler pour exister et n'atteint à son identité d'évêque qu'en jouant à l'être. Ne pouvant se tirer de cet enlisement, la seule subversion qui lui soit laissée, c'est, à chaque moment, de se montrer en train de jouer sur deux plans: le premier concerne la fiction mise en scène; le second s'applique à l'interrogation du joueur sur le jeu.

Cette dialectique de l'apparence et de la réalité vécue par les Figures, diffère de celle que vivent les Filles. Pour Irma et pour Carmen l'apparence est la seule réalité car elles ne sortent jamais du Grand Balcon. Carmen l'assimile même au couvent: "Entrer au bordel, c'est refuser le monde.../Ma réalité, ce sont vos miroirs.../p. 73/. Alors que les Figures peuvent faire la distinction entre le jeu et la vie, les deux femmes en sont bien incapables, elles vivent par le jeu et dans le jeu et n'ont pas d'autre réalité. "Et toutes ces représentations pour que je reste seule maîtresse et sous-maîtresse de cette maison et de moi-même"/p. 153/ constate Irma.

Celui qui entre dans le palais des glaces perd à jamais le chemin de sortie. L'indication scénique que Genet donne au moment où Carmen, ayant pillé de Roger/Chief des Révoltes/, tente vraiment à le faire sortir du mausolée, est bien significative: "Elle ouvre une porte, puis une autre, puis une autre... Elle se trompe"/149/, il n'y a plus de sortie. Mais la conscience qui permet au personnage d'être maître ou sous-maître de lui-même dans la solitude totale devient sa seule réalité.

Ce doublement des personnages se manifestent aussi dans leur aspect physique. Au cours de la représentation on voit des personnages qui prennent "des proportions gigantesques grâce à un tru-

cage de théâtre; patins invisibles, épaules élargies, visage maquillé à l'extrême."/Indic. scén., p. 45/. Cette exagération a pour fonction d'illustrer la manière dont le personnage qui se déguisait voyait resplendir son image. Il n'y a que ceux qui rêvent de se voir dans l'autre, qui deviennent "manifestement plus grands que nature"/Indic. scén., p. 19/. Les autres ont "les dimensions normales d'un acteur, du plus banal des acteurs"/Indic. scén., p. 28/. En plus, le partage homme-femme n'est pas évident: les femmes et les hommes ne sont femmes et hommes qu'en apparence. Déjà dans le Comment jouer le Balcon Genet mentionne que si les femmes n'obéissent pas à ses phrases "elles peuvent refuser de jouer dans /sa/ pièce- on y mettra des hommes"/p. 9/.

Ce dédoublement se manifeste aussi au niveau du jeu des comédiens. Dans les quatre premières scènes il y a deux tons qui s'opposent: le ton naturel et l'exagération. Dès le cinquième tableau le jeu est toujours équivoque et provoque le jeu de dénonciation. "Je ne joue plus ou plus le même rôle, si tu veux"- dit Madame Irma. Le personnage échappé par là à la fixation nécessaire à toute action vraisemblable et l'interprétation d'Irma laisse en arrière, derrière son image, le jeu de quelqu'un d'autre qui joue le rôle d'Irma.

Ce jeu à plusieurs niveaux oblige à penser que lui-même n'est qu'une apparence. On en trouve des témoignages dans les indications scéniques et même dans le texte:

- "Apparemment heureux" - à propos du juge, Indic. scén., p. 31,
- ".../Il a l'air heureux. Tiens, mais ça paraît lui plaire", Irma, pp. 60-61,
- "Trois hommes semblent veiller sur eux", Indic. scén., p. 92,
- "Ce que veulent ces messieurs, c'est le trompe-l'oeil", Irma, p. 101.

Le jeu égaie alors l'apparence et il est, au même titre que les autres éléments, placé sous le signe du dualisme. En plus, ce jeu n'est pas un simple jeu, c'est un rituel répété chaque nuit. "Il va falloir recommencer..."/p. 153/ annonce Irma à la fin de la représentation. Cet impératif catégorique et inexplicable, ce "il faut" répété très souvent dans le Balcon souligne le trait de nécessité et de discontinuité de ce jeu et de l'apparence.

Le décor joue aussi un grand rôle dans le monde des apparences. Les miroirs sont ses éléments les plus essentiels et les plus

nombreux. Ils sont organisés en gradation: un miroir seulement aux trois premiers tableaux; au quatrième tableau - trois miroirs; au neuvième - les miroirs se sont étendus à tout un mur. Quelle est leur fonction? D'habitude, les miroirs reflètent le personnage à lui-même dans toute son essence mais dans le Balcon cette fonction est illusoire: "chaque miroir est truqué"/p. 82/. Les miroirs ne font donc pas percevoir une réalité mais une image, une illusion. "C'est l'image d'un justicier que vous voulez voir renvoyée mille fois par mes glaces/.../"- dit la Reine /p. 135/.

Le miroir sert à augmenter l'apparence et il est aussi assimilable à l'apparence du jeu. Dans le quatrième tableau, le décor est marqué par les reflets du rideau. Les reflets deviennent en même temps le jeu et le décor. Tout jeu se reflétant dans un décor - miroir n'est que simulacre de lui-même. Ainsi, on obtient l'inversement de toutes perspectives: de la réalité on passe à l'image, et inversement, l'image renvoie à la réalité. Le miroir devient dans le décor total subordonné à la thématique de la pièce et aux autres éléments dramaturgiques.

- Quant au reste du décor, il a la même fonction:
- "Le décor semble représenter une sacristie/.../", Indic. scén., p. 19,
- ".../ un énorme crucifix espagnol, dessiné en trompe l'oeil"/Indic. scén., p. 19,
- ".../ on dénoie des cordons qui semblent retentir la charge /.../", Indic. scén., p. 23.

Il est donc lui-même l'apparence, mais l'apparence qui se dissipe et renvoie à une autre. Genet veut "que les tableaux se succèdent, que les décors se déplacent de gauche à droite, comme s'ils allaient s'embêter les uns dans les autres, sous les yeux du spectateur"/p. 8/. Cela veut dire que chaque tableau détruit celui qui précède. Ce mouvement vers l'infini, ce jeu des glaces où le spectateur peut facilement se perdre, évoque le sentiment du néant, d'un tourniquet.

La vision du monde théâtral de Genet est conditionnée aussi par la syntaxe et le lexique. Les phrases simples, brèves sont des phrases qui correspondent à la vie et font contraste aux phrases longues, préclauses et même archaïques qui se situent au niveau du jeu. La même dualité, on la remarque au niveau du vocabulaire où d'une part on voit des propos familiers, argotiques et même vul-

gaires, et d'autre part, des mots très poétiques, lyriques.

Les phrases et les mots s'imposent aux personnages comme des attributs au même titre que les costumes et les objets qui les désignent. Leur dualité est donc due au dédoublement des personnages.

Il convient aussi de remarquer l'usage fréquent du silence qui s'oppose à la phrase longue. Dans le seul cinquième tableau il y a 24 pauses qui sont bien nuancées et 159 trois points. Ces degrés zéro du texte dont la fonction relève du contexte immédiat, ne sont pas accidentels et avec la syntaxe contribuent à renforcer toute la structure de la pièce.

Il faut mentionner aussi le grand rôle attribué aux pronoms personnels. Le recours au tutoiement et au vouvoiement détermine les rapports entre les personnages. Le vouvoiement est plus factice ce qui renvoie à l'apparence et plus prestigieux, ce qui renvoie à la quête de la nomination et à l'envie de domination. Le choix des pronoms personnels s'harmonise donc ici avec la nature du thème. Dans le deuxième tableau, la Voleuse s'adresse au Juge d'abord par "tu" puis par "vous" et ensuite c'est elle qui réclame: "Ne me tutoyez pas, voulez-vous?" /p.38/. A la fin de la pièce, quand la Reine demande à l'Envoyé: "Appelez-moi madame Irma et rentrez chez vous" /p.152/, elle s'adresse au même titre au public ce qui veut dire qu'elle ne fait pas de distinction entre les figures et les spectateurs et que les spectateurs sont inclus dans le monde de l'apparence.

A tous les niveaux de la pièce existent donc deux mouvements: l'un qui mène à l'approfondissement de l'illusion, l'autre qui respecte les règles du théâtre réaliste. Cette opposition permet de mieux exposer le problème central du Balcon qui est la quête de l'identité des héros, et situer son pouvoir non seulement sur le plan thématique mais aussi sur les plans des personnages, du jeu, du décor et du discours.

Ce monde des apparences qui provoque l'aliénation de l'homme, sa solitude et le sentiment constant du néant, permet de découvrir que le problème de notre identité est le plus viable et la conscience du "soi" la plus importante. Par leurs gestes et leurs mots les personnages genetiens offrent un rituel sacré. Leurs métamorphoses répondent à un besoin profond de chercher ce que l'on est vraiment, de projeter leur "soi" dans le monde des formes pour

découvrir que l'essence est ailleurs.

Notes

1. Ce mouvement porte le nom de "tournoiement", voir: J. P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, Ed. Gallimard, 1952
2. B. Dort, "Genet ou le combat avec le théâtre", dans le Théâtre Réel 1967-70, Ed. Seuil, Paris 1971, p.179
3. J. Petit, "Structures dramatiques dans le Balcon et les Nègres de Genet", Actes du colloque de Strasbourg, présentés par P. Vernols, Ed. Kailashack, Paris 1974, p.236
4. J. Genet, Le Balcon, Ed. Maro Barbezat - l'Arbalète, Saint-Amand/Cher/ 1981, p.8, /toutes les citations du Balcon sont extraites de la même édition/

Streszczenie

Artykuł ten poświęcony jest zjawisku dialektycznej zmienności pozorów i rzeczywistości w teatrze J. Geneta na przykładzie sztuki pt. Le Balcon. Dramaty Geneta rozgrywają się na dwóch poziomach przeciwnych sobie w różnych aspektach pozorów /Gra będąca zbudowaniem rzeczywistości/ i rzeczywistości. Zmienność ta jest podstawą kompozycyjną Balconu i w poszczególnych jego scenach przedstawiała się następująco: od pierwszej do szóstej - pozor imituje rzeczywistość /Gra dla siebie/, w siódmej - pozor imituje rzeczywistość w świecie pozorów, w ósmej - rzeczywistość naśladuje świat zbudowań, w siódmej i ósmej - ponownie pozor naśladuje rzeczywistość /Gra wobec świata/, w dziewiątej - pozor triumfuje nad rzeczywistością.

Dwupoziomowość Balconu widoczna jest także w jego tematyce i elementach składowych przedstawienia: postaciach, grze aktorckiej, dekoracji, języku. Osoby dramatu pragnące być "kimiś innym" i poszukujące swojej tożsamości są postaciami rozdwojonymi, które z jednej strony identyfikują się ze swymi małżonkami, co wyraża się w ich ekstrawaganckim wyglądzie, przesadnej grze, wyszukany języku i w instancjach dekoracji, która odbija ich zbudowania; z drugiej strony, pozostając na poziomie rzeczywistości i wówczas ich wygląd, gra, język są bardzo naturalne.

Ciągłe przejścia od świata rzeczywistości do świata zbudowań powo-

dują, że sztuka denuncjuje swoją niereprezentację by stać się bardziej prawdziwą i zmusza widza do podjęcia istotnego problemu - poszukiwania własnej tożsamości.

## LUBELSKIE MATERIAŁY NEOFILOLOGICZNE • 1984

Magdalena Gorostiza

### Bez doznania z wzorzeć europejskiego romansu miłosebnego

Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę na ewidencję Bez doznania z europejską tradycją literacką. Najczęściej łączono ten utwór z Uczniem Bourget'a. Pod względem fabularnym porównywano również Bez doznania z Cierpieniami młodego Weterana Goethego i Eugeniuszem Oniegiem Puszkina. Niektórzy badacze doszukiwali się w postaci głównego bohatera tradycji hamletowskich. Warto jednak, moim zdaniem, zwrócić uwagę na niedostreżone dotąd głębsze powinowactwa genezyczne wyprzedzające z pierwszych tradycji literackich nowożytnej Europy.

Struktura fabularna sienkiewiczowskiej powieści skrypią wokół perypetii uczuciowych głównego bohatera - Leona Płoszowskiego - realizuje w pełni schemat romansu miłosebnego, osnutego wokół miłości tragicznej, nieszczerliwej i niespełnionej.

Romans miłosny posiada długowieczną tradycję literacką i różna swoje odmiany. Jedną z nich to tragiczna opowieść o historii nieszczerliwych kochanków, rozłączonych przez los, nie mogących nigdy być razem. Genezy tej odmiany romansu miłosebnego w tradycji nowożytnej literatury europejskiej doszukiwad się możemy w Dzielnym Tristana i Izoldy. Fabuła tego utworu pozwala na odwołanie do schematu romansu miłosebnego oplewającego miłość nieszczerliwą, a jednocześnie grzeszną, bo pozamażnąską. Dwoje młodych ludzi poznaje się i budzi się w nich miłość od pierwszego wejrzenia. Matiej lub bardziej racjonalna przeszkość staje im na drodze do zawarcia małżeństwa. Kochankowie muszą się rozstać i obłudnieca poślubia innego. Miłość jednak nie kończy się; nieszczerliwi, rozdzieleni przez los kochankowie potajemnie się spotykają. Związek małżeński nie zostaje jednak zerwany, a nieszczerliwa miłość kończy się śmiercią jednego lub obojga kochanków. Schemat ten przetwał w li-