

This feminist perspective, the one I find the most fruitful, recognizes the physical distinction between the sexes but denies the dualism according to which nonsexual traits must necessarily divide along sexual lines. This form of feminism offers no unified, internally consistent system to replace that of duality. As Luce Irigaray discusses in « Ce sexe qui n'en est pas un, » difference can take many forms other than duality. Other kinds of otherness and different kinds of difference are possible, as we shall see as we now turn to Lessing's *Marriages*.

II. Feminism and Space in Lessing's Career

Lessing's outlook on feminism has led to much debate, because her attitude mixes feminist and nonfeminist elements.⁴ Years ago the former stood out because of their originality. Today the latter stand out because of *their* originality, at least within the context of current literature by and about women. Although the elements that preserved the feminist/nonfeminist mix changed slightly over the years, for a long time her works became no more or less feminist overall. Beginning with *The Summer before the Dark* (1973), however, Lessing's writings started to offer a more feminist perspective. Most do not, however, give women's issues a major place.

Culminating the recent trend, *Marriages* has a greater proportion of feminist elements than any of Lessing's previous novels. Even if women's oppression serves as an example of oppression in general and of the broader problem of self and other, it is significant that the book focuses on sex rather than on race or another similar category. Despite the possibility of broader meanings, *Marriages* manages to avoid smoothing out the specificity of women's issues.

The use of space in *Marriages* — and elsewhere in the *Canopus* series — also culminates a trend in Lessing's career. « Space fiction » affords her, not the freedom to leave Earth, but the freedom of a larger space in which to place it. Her earlier work concentrates on the space of rooms, houses, and sometimes cities.⁵ Then *Briefing for a Descent into Hell* (1971) carries the epigraph: « Category: Inner-space fiction. For there is never anywhere to go but in » (7). The movement inward to the psyche is accompanied by a movement outward, for creatures in the form of gods gather for a briefing above

Earth, their Hell, before descending into it. *The Memoirs of a Survivor* (1974) returns to the space of rooms but expands their possibility. At the end of the book the characters travel through a wall from the confining room of reality into a larger space that is open to various interpretations, including the possibility that it represents fantasy, the mode into which Lessing's work has gradually been moving. In *Marriages* space has expanded to the size of entire countries. Because Lessing's works create a continuity between microcosm and macrocosm, certain meanings persist through the changes of scale. Even in the wide spaces of *Marriages* the different zones represent different parts of a single human mind or spirit. Conversely, the individual represents the collective in a smaller space.

Lessing's movement from rooms to inner and outer space has particular meaning for women. In discussing *The Four-Gated City* (1969), the last novel in the *Children of Violence* series, Elyane Antler Rapping says that all the children of violence are trapped, but at least the men « have been able to transform their fantasies into public projects for which they are rewarded... [Women] too long for escape but for them the only free space is inner space... » (38). An observation by Patricia Meyer Spacks is appropriate here: « More inevitably than men, perhaps, because of their social condition, women have come to the realization that the mind is the fullest sphere of freedom » (573). Among the men's projects in *The Four-Gated City* are science fiction and scientific inventions. By the end of that novel and in the *Canopus* series, however, the woman writer is also claiming outer space. Public space on Earth may still belong almost exclusively to men, but women are staking a claim to outer as well as inner space.

III. Putting Sex on the Map

Among Lessing's works of space fiction, geographical space has particular significance in *Marriages*. A character's homeland has a strong impact on that person's life, not because of inherited racial traits but because of the overwhelming force of environment. Tracing the work's narrative argument requires familiarity with how the novel inscribes the sexes in space by dividing land into zones.

Marriages is narrated by Lusik, a Chronicler from Zone Three, which is a mountainous region located high above and to the west of Zone Four. Al·Ith, queen of utopian feminist Zone Three, is ordered by the semidivine Providers to marry Ben Ata, king of patriarchal Zone Four. At first both deeply resent the forced marriage. The rulers come to understand, however, that the union is intended to fuse « the imaginations of two realms » (35), which suffer from insularity. The Providers tell Al·Ith at what times she should live with her husband in his zone and at what times she should return to her own. The alternation of distance and closeness occurs not only in the geographical sense but also in the personal sense, even when the queen and king are in the same place. Although their relationship remains complexly ambivalent, they begin to love one another and they have a son.

Soon the Providers send new orders : Al·Ith must return home and Ben Ata must marry Vahsi, queen of Zone Five. He and his new wife have a daughter. Meanwhile Al·Ith's sister Murti has begun to rule Zone Three, and the former queen is almost an outcast. Her husband, her son, and her friend Dabeed come from Zone Four to visit her on rare occasions. She makes repeated trips to mysterious Zone Two and one day does not come back. As the story ends, the zones are going through an exciting, if unsettling, time of exchange and renewal. Zone Four presents women's problems ; Zone Three presents a utopian feminist answer ; and the other zones present a different feminist answer that entails continual questioning and skepticism. As readers progress through the book, they follow the travels of various characters, encountering Zones Three, Four, Five, and Two. The relationships between the zones correspond to four stages, ending with feminism of extreme difference.

Marriages associates each of its two main characters with a different land : Al·Ith with Zone Three, Ben Ata with Zone Four. Especially in the beginning the two zones are embodied by their rulers, who devote their lives to them. As commander of the army, Ben Ata occupies the pinnacle of his zone's militaristic, rigid hierarchy. Though neither imaginative nor reflective, he is conscientious. The best soldier in a land of soldiers, he is strong, brave, and obsessed with order and orders.

Al·Ith and all she represents are a « landscape that he had never even imagined » (77). Her traits are quintessentially those of highly civilized Zone Three — rationality, intuition, subtlety, contentment. Like her compatriots, she is not limited by what most readers would see as the inevitable boundaries of identity. Identities blur, for example, when she consults with a group of herders : « And now they sat quiet for a long time. They looked into each other's faces, questioning, confirming, allowing their eyes to meet, and to part, letting what each felt pass from one to another, until they were all feeling and understanding as one » (18). Rather than locating the queen at the peak of this egalitarian society, it is more appropriate to place her at its center.

The rulers also resemble their zones in sex : Zone Three is a land of women, while Zone Four is a land of men. At least during the time described in *Marriages*, Zone Three is always ruled by a woman. Al·Ith rules in a female way by acting as mother to a number of orphans. Although in theory a king could equally well act as father to the orphans, the choice of a parental model for a monarch's actions seems particularly female to readers in our society, which currently associates childraising more closely with women than men. The land also seems female to Zone Four women, who yearn to visit the higher zone.

Zone Four is a male place. The crown and control of the army are passed down from father to son. For contemporary readers the land's total orientation towards war makes it male-centered, for most real armies are largely male in fact and wholly male in image. In Zone Four only men can serve in the army, and all fit men do so. Any other sort of effort is despised as « women's work » and is allotted few resources. Al·Ith explains that the resulting poverty leads to hierarchy (75), and her friend Dabeed laments that the system divides the sexes : « The boys are brought up by women... Boys have to turn against women when they have known nothing but women, in order to become men at all... » (203). Al·Ith notes that the women in turn treat men « as if they were... enemies, or idiots [the women] can't trust or small boys » (177).

Zone Four, like the society in which most readers live, is patriarchal in that it is hierarchical and dominated by the Father in particular and by men in general. It differs from Zone Three in all these

traits. First, the higher zone is democratic, for Al-Ith rules through her sensitivity to the people's concerns. The Zone Four soldiers escorting her to Ben Ata grumble because she stops whenever someone in her land wants to talk to her, but she explains: « I am in the position I hold because of the will of the people. It is not for me to ride past arrogantly, if they indicate they want to say something » (8).

Second, the concept of the single, dominant Father does not exist in Zone Three. Each child has several carefully chosen fathers — a biological parent and several others. It is « in the order of things » for a pregnant woman

to allow herself to be bathed and sustained by [each Mind-Father's] particular and individual being, so that the child would be fed by his essences and so that it would hear his words and be nourished ... These men ... were Fathers of the children just as much as the Gene-Fathers were ... These men formed a group who, with the Gene-Mother, and the women who cared for the child, considered themselves joint-parents, forever available to her, or him, any time they were needed, collectively and individually. (54-55).

Such a custom flies in the face of the patriarchal obsession with establishing paternity, an obsession thought by some to lie at the historical origin of women's oppression (e.g., O'Brien 152). In patriarchy the insistence on women's fidelity goes beyond the question of paternity to a double standard applied to women's sexual activities in general. Ben Ata, who himself has « had » and impregnated a large number of women, is tortured by his wife's smiling enumeration of the men she has been « with » (94).

A third difference between Al-Ith's land and the patriarchy below it is that men do not dominate her land. More significantly, neither do women. It resembles a utopian feminist dream. The inhabitants need not struggle toward women's liberation, for they already have sexual equality. Apparently people of either sex may engage in all occupations. Women as a group enjoy no privileges denied to men. The eastern land's perfunctory sexual practices may satisfy only men, but, as Ben Ata learns, the western land's art of lovemaking can bring pleasure to both sexes. Even the biological

mandate that women have closer contact with a developing fetus is partially balanced by the influence of the Mind-Fathers.

A belief in female supremacy would dictate that women should control Zone Three just as men control Zone Four. If the coin were merely flipped female-side-up, Zone Three might have the advantage of fulfilling some women's matriarchal fantasies but would have the disadvantage of simply fitting into tidy, symmetrical opposition to Zone Four. Instead the coin stands on edge and rolls away; the very concept of hierarchy is challenged. Conceivably Zone Three could still cling to dualism by keeping the sexes equal but separate. Yet by practices such as the refusal to divide labor according to sex, Al-Ith's land challenges the very existence of sex roles. The disruption of the hierarchy and dualism of sexual opposition *within* Zone Three in turn disrupts the potentially symmetrical opposition *between* the two zones.

It is noteworthy that Al-Ith's zone replaces dualism with variety, not homogeneity. It is a land of difference, at least in comparison to the region below it. By not dividing tasks into « women's work » and « men's work, » the society avoids forcing a whole group to do the same thing — as Zone Four forces all able-bodied men to fight. Instead everyone faces a wide range of possibilities.

The landscapes of the two zones also show a contrast between variety and uniformity, movement and inertness. Lusik explains :

Everywhere you look, in our realm, a wild vigour is expressed in the contours of uplands, mountains, a variegated ruggedness. The central plateau where so many of our towns are situated is by no means regular, but is ringed by mountains and broken by ravines and deep river channels. With us the eye is enticed into continual movement... But [in Zone Four Al-Ith] looked down into a uniform dull flat, cut by canals and tamed streams that were marked by lines of straight pollarded trees, and dotted regularly by the ordered camps of the military way of life. (23)

The contrast in landscapes particularly strikes the Zone Four women who make a pilgrimage to the higher land.

The town was made of stone, and built high of tall houses, some of them ten or twelve stories. But they were not regular or uniform, but spread themselves about, with many corners and stretches of roof on which people could be seen sitting and passing the time and looking out over the high lands to the mountains... Again [the travelers] made their way to an inn. It was different from last night's, so much so that they would not have known it as one. (222)

Not only does Zone Three differ from Zone Four — it does so in different ways.

Zone Four's hierarchy, despite its minute distinctions of rank, proves to be a kind of uniformity, for the army makes « individual wills ... cease to be entirely, absorbed in [a] larger, terrifying will » (238). Everyone uniformly grovels in front of superiors and bullies inferiors. Conversely, Zone Three is not homogeneous, despite its egalitarianism. Its people eschew rank but not the « real faculties of discrimination » (144). When Al-Ith mentions her orphan children, her husband seems to expect monotonous blandness :

« I suppose you feel about them exactly as you do about your own, » he said, and this was a mimicry. But of something she had not said.

« No, I did not say that. Besides, fifty children are rather more than one can keep very close to. » (32)

In addition to answering his implied accusation, she manages to allude to his neglect of his own children and to his ignorance of childraising.

Now that I have described the contrast between the two zones, it is time for a closer examination of their connections to the two sexes. I have been describing Zone Four as both « male » and « patriarchal, » terms which are not identical. They are compatible, however, for men flourish in and control patriarchal societies. Zone Three is both « female » and « feminist, » terms which are compatible because women fare better in a feminist utopia than in a patriarchy. The feminist utopia is more likely to be a female fantasy ; the exaggerated patriarchy, a male one. Sometimes the male/female nature of the

zones comes to the fore, as in the concept of marriage between the two lands. At other times their patriarchal/feminist nature stands out, as in the contrast of the relations between the sexes in the two zones. In evaluating the neighboring territories it would not make sense to speak of the superiority of women to men, only of feminism to patriarchy, for the former way of speaking would misrepresent the sexual equality in Zone Three.

My description of the two zones has already hinted at the source of the first stage, the initial imbalance in *Marriages* : the book presents Al-Ith and her homeland more appealingly than Ben Ata and his. *Marriages* clearly places a female land above a male one, even in altitude ; from a feminist point of view, Zone Three is a utopia and Zone Four is a dystopia. Lessing's novel creates the imbalance in two main ways : it presents Al-Ith as a victim, and it constructs a system of standards in which she and her territory rank above Ben Ata and his. She is inferior in power to her husband, but she and Zone Three are superior in value to the king and his land.

Al-Ith never loses all of her independence, but she is dominated more than in her Zone Three relationships by Ben Ata and by the bond she feels with him. The queen teaches her husband more than she learns from him ; she must live in his land most of the time they are together ; and, symbolically, the union brings forth a son. The Providers seem to want Ben Ata to become the only man in her life, whereas he continues to sleep with other women even before he marries Vahshi (95).

Al-Ith becomes a victim largely because marriage in a patriarchal land takes on patriarchal qualities. Her subordination resembles that of the women native to Zone Four. Representing the experience of the queen and of the women in her husband's realm can contribute to feminist persuasion by uncovering patriarchal inequities. Although the male country has no more power than the female country, in Zone Four men have more power than women. The imbalance evokes sympathy for women, which reinforces the attribution of greater value to Zone Three, the land of women. In this way, the novel uses superiority of male power at the national level to indicate superiority of female value at the international level.

A more compelling reason for readers to feel empathy with Al-Ith is her superiority to her husband. She is superior even when

she is inferior : she proves her strength by lifting heavy objects such as saddles ; Ben Ata proves his superior strength only by threatening to hit her and by raping her. Within what is admirable in the novel's value system, anything he can do, she can do as well or better : his sexual skills are to hers what military music is to music. And Al-Ith is the one who first realizes that the true purpose of their marriage is to cure the sterility of their zones (42).

Ben Ata's adaptation to his wife's ways seems more desirable than her adaptation to his, because the novel debunks much of what the Zone Four military establishment prides itself on. The soldiers are presented as beasts who lash out at others when they are afraid. When they laugh hostilely at Al-Ith, one of their chief motivations is terror of the Zone Three heights. « It seemed they could not stop themselves laughing. And among them was the small silent figure of Al-Ith, who sat quietly while they rolled about in their saddles, making sounds, as she thought, like frightened animals » (11).

Often when Zone Four men feel most in control of other people, they are merely proving that they are under the control of convention :

[Ben Ata's] tent flap was pulled back, and a couple of soldiers who had been on a raiding party thrust into the tent a young woman who was panting, scratching, and as vicious as a wild cat that had its paws tied together.

The soldiers were grinning, as was obligatory. They stood with arms folded just inside the tent flap, waiting for him to be pleased with them. He put a smile on his face, thanked them, added some of the necessary winks, leers, and knowing looks, and tossed them some coins he had in his robe's pockets for just such occasions. (205-06)

Marriages undercuts the assertions of power and freedom by disclosing their « obligatory » nature. It not only mocks the soldiers' lack of awareness but also suggests that they, as well as the people they tyrannize, deserve a certain amount of compassion. Descriptions of this sort illustrate the feminist realization that sexuality is not exempt from cultural conditioning.

Some of the strongest evidence for the superiority of Zone Three appears when the couple tours the lower zone. The tour reveals to Ben Ata the price his land has been paying to support a huge, well-equipped army. While the able-bodied men serve in the military, the women, children and old men eke out a living under primitive conditions. Because the boys will eventually serve in the army, and the old men have already done so, the permanently neglected, impoverished sector of the population is female. In comparing the two zones even readers who admire the military or laugh at utopias must be struck by the contrast between want and plenty, war and peace, misery and contentment. Like other techniques that make Zone Three more appealing than Zone Four or that present Al-Ith as a victim, the tour of Ben Ata's land encourages readers to feel an affinity with his wife's homeland.

IV. A Remapping

We have seen how the relationship between female and male characters is balanced in utopian feminist Zone Three and imbalanced in patriarchal Zone Four. As a result, the relationship between the female and male zones is imbalanced. By creating this imbalance, in which a patriarchal society is less attractive than a feminist utopia, *Marriages*, carries out one kind of feminist strategy. It is not enough, however, for it relies in part on the very subordination of other to self that feminism questions. By making Zone Three more admirable than its neighbor to the east, *Marriages* paradoxically places the land of equality higher in its hierarchy of values than the land of hierarchy. The techniques explained in the previous section make Al-Ith's land the self and make her husband's the other.

Marriages goes three stages beyond the one just described : it lessens that asymmetry, proves the inadequacy of the very concept of dualism, and finally offers extreme difference. The second stage in the novel's feminist progression must criticize the first stage by moving toward, if not reaching, symmetry. The second stage changes earlier metaphorical meanings : readers must come to see that Zone Three does not tower as far above Zone Four as they thought, for the former is as insular as the latter. Laziness, complacency, and forgetfulness have prevented the inhabitants of Zone Three from looking

beyond their borders. While rejoicing at variety among their own people, they are as suspicious of outsiders as those to the east are.

The Zone Three people's self-satisfied attitude would be more palatable if their resistance to alien defects equalled their contempt for them. The inhabitants of Zone Three have been living peacefully and happily, but, when influences from Zone Four disturb their utopia, they prove to have no magic charm against aggressiveness, discontent, and even a bit of militarism.

Zone Four, however, is not the original cause of the changes, for it only begins to influence its western neighbors when their queen marries. The marriage itself has been ordered by the Providers in response to a problem that was already looming — the decline in fertility and in the will to live. The physical and mental sterility afflicts both zones equally, for it results from their parochial stagnation, as Al·Ith finally realizes. Her « Descent Into the Dark » (57), into the underworld of the lower zone, with the pain and self-questioning it causes, serves as an emblem of the suffering all the zones must undergo to shake them out of complacency. Al·Ith helps her husband see that their marriage, which they at first regarded as the beginning of their problems, has in fact been the first step in solving the more serious problem of provincialism to which they had been oblivious.

The exogamous marriage also represents a feminist strategy, for it undermines some of the opposition between the two zones. From the start the union of the two monarchs creates a closer relationship *between* their lands. Bringing the female and male zones together suggests feminism, because it dissolves a binary opposition and because on one level it dissolves the sexual opposition in particular. At first the newlyweds have nothing in common, but they gradually influence each other. Ben Ata begins to question the value of constant warfare, while his wife makes a « descent into possibilities of herself she has not believed open to her » (58). The more the monarchs are influenced, the more their zones are influenced. For instance, members of both sexes become more warlike in Zone Three, more prosperous in Zone Four. In this way a society with traits of both sorts develops *within* each land.

The marriage fails to give the partners equal power, however, because in many ways they represent a typical, male-dominated, patriarchal couple. Their closest moments display asymmetry:

« [S]he *clung* to him, *feeling* that without him she couldn't be *anything*. And he *held* her, *thinking* that without her he would be only *half* himself » (emphasis added; 150). The marriage serves certain feminist purposes through its challenge to sexual opposition, but by collapsing two into one it also subordinates difference in the interests of sameness.

Although Ben Ata takes more than he gives, contact with him does benefit Al·Ith by bringing her some of the contact with otherness that she needs. The marriage also brings her in touch with the patriarchal women of his land, a relationship from which she more clearly benefits. Considered in this light, the influences of Zone Four on Zone Three may not be wholly detrimental. Because the people of the higher zone have been living narrow lives that lack the darker emotions, they do not know the complete range of human potential. In a sense they are also weak, for they have not developed the strengths that adversity calls forth. (Great gaps also exist in the knowledge and strength of Zone Four, but they have already been described.)

The imperfections of Al·Ith and her people show up with particular distinctness in her encounters with the oppressed and fearful patriarchal women, most notably Dabeed, the wife of Ben Ata's chief general, Jarnti. The novel's inclusion of such characters deserves discussion, because the representation of their lives serves as a simultaneous critique of utopian feminism and of patriarchal societies like our own. Because the women have something to teach the heroine, they also have something to teach readers who have been led to identify with her.

One of Dabeed's sighs tells Al·Ith everything she needs to know about women in the lower zone: « Resignation, Acceptance. *Humour*. And always a pull and a tug from within these armours of watchfulness, patience, humour, of a terrible need » (64). Oppressed in their own flat lowlands, some of these women perceive their condition, feel solidarity with each other, and yearn for all that the mountains of Zone Three represent. Their willingness as a group to break the law by looking at and thinking about the higher region represents women's potential for subversion, a potential that results from their status as outsiders.

The Zone Four women's secret song festivals and other subversive activities may be pathetic, but their stubborn courage also deserves admiration. A book that treated women as objects could present the patriarchal women as culpable schemers, but *Marriages* shows how the struggle for survival makes their secret codes and deceptions necessary. The representation of these women exemplifies the principle that political effect depends as much on how a novel presents events as on what events it presents. The women teach Al-Ith about the kind of solidarity that grows in spite of — and because of — adversity. Nonetheless, the work presents their suffering vividly enough to keep most readers from concluding that independent Al-Ith needs to be put in her place. The novel offers the life of women in Zone Four, not as an alternative preferable to life in Zone Three, but as a corrective to the complacency in the western zone and to the patriarchal attitudes in our society.

Observing Dabeed and her friends teaches Al-Ith another lesson, that patriarchy inevitably divides the sexes. Even the quintessential Zone Three woman finds that her husband's land changes her. The changes suggest that much of her past freedom resulted from the supportive conditions of her homeland, not from any special strength on her part. Her experience corresponds to the feminist realization that women with more freedom must not scorn those with less by defining the less fortunate as the less deserving. Readers may learn from Al-Ith's marriage that external circumstances can overwhelm personal resolve, even in a strong woman. On the other hand, the queen's experience also corresponds to the feminist realization that sexuality is not exempt from cultural conditioning. Zone Four may imbue her with masochistic tendencies (95-96), but the very absence of such tendencies before her marriage indicates that they do not stem from some natural instinct.

Patriarchal women teach the queen one more lesson — semiotic humility. When asking about their songs, for instance, she learns that in order to get any information at all she must adopt the women's code Dabeed is trying to teach her. Even if Al-Ith succeeded in resisting all of Zone Four's influences, she would have to adopt its forms of communication anyway in order to deal with its people. Having to translate her thoughts, having to put them into words at all instead of silently communing as she could at home, forces her to become

aware of the intersubjectivity that communication demands. It also demands that she pay the price of accepting that something will get lost in translation (99). Semiotic humility has moral and political dimensions: Al-Ith is taking the basic semiotic — and feminist — leap out of the self toward the other.

The feminist argument in *Marriages* may seem odd because it begins, rather than ends, with a utopia. The explanation lies in the presence of two forms of feminism, which I call the «utopian» and the «skeptical.» They recall the doubleness attributed to utopia by Louis Marin in *Utopiques: jeux d'espaces* (22-23).⁶ Places like Zone Three are utopian because they are characterized by sexual equality and other conditions desired by feminists. The interaction and travel between various places challenge the unitary concept of utopian perfection and enact the process of skepticism that marks the feminist critique of patriarchy. Something about the static serenity of a utopia is fatal to narrative; a pure utopia can never be narrated. Because a story needs conflict, desire, or unhappiness to generate energy, contentment will never propel it. The utopian tendency in *Marriages* threatens to reduce its narrative energy, but the work guards against that loss by representing a process of skepticism that never comes to rest. As characters move from one zone to another, and as the story follows the movements, the novel moves from stage to stage, each questioning the one before.

By creating an admirable feminist utopia and then questioning it, by presenting it as superior to a patriarchy and then partially restoring the balance, *Marriages* may seem to be moving away from feminism. Yet on a deeper level the movement is a feminist strategy, for it undercuts the uniformity, the obsession with self, and the lack of imagination that contribute to women's oppression. The novel gains then trust of patriarchal readers by questioning a feminist utopia, then leads them by that very process to question their own assumptions. Meanwhile, the novel builds a rapport with feminist readers by representing a utopia, then warns them that the rigidity of any such settled solution threatens to support patriarchal views, instead of the dynamic questioning that should distinguish feminism. By placing Zones Three and Four in an asymmetrical relationship and then bringing them closer to symmetry, *Marriages* chooses continued questioning over even a feminist answer, continued motion over even a feminist moment of rest.

The novel does not bring the zones back to total symmetry. It brings the female zone down to the male level in one respect, that of complacency, but never disclaims the superiority of Zone Three in other respects. The self-satisfaction that pervades both territories has more justification in the higher one. Just as the Providers never appear in a blinding flash to offer explicit instructions on every subject, so *Marriages* never neatly abandons one position to give total allegiance to another. Here the book goes from asymmetry to not-quite-symmetry, causing a slippage between the latter and symmetry that leaves room for movement. By failing to fit back into rigid dualistic balance, the novel disturbs it and prepares the way for more severe decay of opposition.

V. Other Remappings

I have discussed how *Marriages* represents the superiority of Zone Three to Zone Four, and how the novel goes on to criticize superiority as a Zone Four idea. I have also looked at heterogeneity and other features besides superiority by which Zone Three has slipped out of a symmetrical relationship with the land below it. Nonetheless, the structure described so far has been dualistic, even if the two parts have not always balanced. Now the breakdown of dualism itself can be studied. Skeptical feminism propels the novel more and more quickly, as the third stage questions the second, and the fourth questions the third.

As a first step towards dissolving insularity the Providers have ordered the marriage between Zones Three and Four. Now they take the more radical step of challenging dualism by challenging that twosome. They introduce « a tertium quid, startling and inevitable, » by ordering the marriage between Zones Four and Five (Le Guin 35). Ben Ata is to marry Vahshi, the magnificent, unselfconscious queen of the wild desert land that borders his ; and Al-Ith is to spend half of each year in her homeland and half down in her husband's land. Their son will stay in Zone Four.

The order for the second marriage does not come until three-quarters of the way through the novel. By that time Al-Ith and Ben Ata love each other deeply and are stricken when they hear the order

about the new marriage. The decree probably shocks readers as well. Even those who fail to identify with the dismayed characters are likely to be surprised by the violation of literary convention : after a couple goes from squabbling to affection, the two are not supposed to break up again. Even readers who have not forgotten the mention of Zone Five in the title probably have not imagined such a turn of events. The shock of the second marriage serves to prevent both readers and characters from slipping into unthinking contentment with things as they are. Yet the novel avoids alienating readers too much, for it has devoted more attention to the more conventional romance than it will to what follows.

The third stage transforms the tidy dualism of previous metaphors. Zone Five combines feminist equality and patriarchal hierarchy, a combination exemplified in its guerrilla army. Vahshi's realm also combines Zone Three femaleness and Zone Four maleness. During Ben Ata's second marriage he learns that his new wife's territory is less homogeneous than he thought. The desert stretches along only the border ; beyond lie thriving farms and towns. The presence of such variety and prosperity recalls the female nature of Zone Three. The ruler here is female like Al-Ith and in this case gives birth to a child of her own sex. Because Vahshi has created the monarchy herself, she has no royal predecessors of either sex. The parent who does receive mention, however, is her chieftain father. Her power comes from combat, a conventionally male activity, and most of her warriors are men (203).

Zone Five lacks the sexual equality of Zone Three, though it has both female and male components. Aside from Vahshi its female inhabitants are rarely mentioned, except along with horses and dogs as objects on which gold ornaments are hung (212). They are « free, proud women, with rights and privileges, » but the book does not give a specific description of their condition (215). In some ways Vahshi resembles women who dissociate themselves from others of their own sex and succeed in a traditionally male field by beating men at their own game.

On the other hand, the game differs from male militarism as defined in Zone four. The queen laughs at the predictability of her husband's soldiers, and he learns « that the discipline, order, martial correctness of his army provoked nothing but derision in his

opponents who, in their own eyes at least, did exactly as they liked and when they liked » (208). In indicating Zone Five's sexual identity ambiguously, *Marriages* moves away from the emphasis given to sex in the dualistic female/male pattern of Zones Three and Four.

A similar movement occurs on the more personal level represented by the three rulers. All along, the novel has stressed acquired more than innate characteristics, but just in case any readers were beginning to think all free women resemble Al-Ith, Vahshi is introduced, exemplifying the point that women are not all alike. Living closer to Ben Ata than to Al-Ith, barbarian Vahshi has more in common with him than with her. Moreover, in his second marriage he ironically fills some of the roles played by Al-Ith in his first marriage (215). More civilized than Vahshi, he is the one who teaches more and learns less. The changes in the king's situation help prevent readers from wrongly concluding that women and men must necessarily interact as in his first marriage. In all these ways the marriage between Zones Four and Five serves to loosen some of the patterns created by the earlier marriage.

The relationships between women and men in Zone Five are in some cases balanced, as in Zone Three, but are in other cases imbalanced, as in Zone Four. In this way, Zone Five balances the utopian feminism of Al-Ith's land with the patriarchy of Ben Ata's. Vahshi's land is a place of feminism — not in the utopian sense, but in the skeptical sense. Providing no ideal answer, Zone Five only disrupts the patterns that have come before.

Finally, in the fourth stage, the pairing of Zones Three and Four is more radically undone: Al-Ith and later some other characters go over the pass to Zone Two, a place of extreme difference. Such difference makes it hard to reach. To see it from the capital of the lower Zone Three one must climb the highest tower; to enter the northwestern land itself one must climb a steep, little-used road and must labor to breathe the thick blue air. Al-Ith « thought the blueness was only the underground of something different, as yellow flames have a blue base to them. The blue was only what she could see... » (192). On her first trip she loses her senses and awakens on a vast plain.

She did not know this earth — if it was earth, this crystalline yet liquid substance that held her on its surface, while it was

able to move and slide and resist. She did not know these trees or plants, which seemed more like flames or fires. The skies were not hers, being a wild flaming pink. Yet...she was at home, even while she recognised nothing at all. (193)

A person who seeks difference can feel at home only in a place where nothing is familiar.

Unlike the two marriages, the crossing to Zone Two does not appear in the title of the work, for it is almost unrepresentable. To call it a marriage between Zones Two and Three would be inappropriate. In the first place it is possible that Zone Three, or at least Al-Ith, is destroyed by Zone Two. Moreover, to use the term « spouse » for the flame-like beings of the northwestern land is to anthropomorphize them misleadingly. The very issue of sex, not to mention gender conditioning, seems out of place there. Like the queen's close friendship with Dabeeb, the introduction of Zone Two works against the heterosexism that would result if the book presented the marriage between Al-Ith and Ben Ata as its culminating ideal.

Before Al-Ith crosses the pass, some readers may wrongly conclude that the book has developed a male point of view. They may feel that it centers on Ben Ata, who looks up to one wife and down on the other — geographically and in other senses. Yet both wives are too fully characterized to fit into the patriarchal pattern in which a man is the self and two women are, in contrasting ways, the other. Furthermore, when Al-Ith journeys to Zone Two, the center moves away from Ben Ata and his realm. Considering the precedent of alternation between the other zones, readers might expect the northwestern one to have a man as ruler, but they are shown no ruler, no men, and no humans at all. It is truly different. If the zone is offering some sort of answer, that answer is certainly not male.

Indeed, it seems incongruous to associate specific answers or specific sexes with such a mist-shrouded land. The movement to Zone Two represents movement to an extreme of skeptical feminism, for the zone is neither utopian feminist nor patriarchal, neither female nor male. In the fourth stage, metaphors undergo the most drastic transformation. Symmetrical and asymmetrical dualities, which — separately or in combination — have marked the other three zones, give way to difference.

Readers such as Nancy Topping Bazin are sometimes right in identifying a «mystical moment» in certain Lessing works, but the description does not hold up here, for Zone Two is mysterious but not mystical. It does not reveal all knowledge or reveal that no knowledge is possible. Instead knowledge is both more valuable and more difficult to acquire than people think. They find the zone mysterious only because of the rigidity of their own thinking.

Characters who wish to follow Al-Ith's quest for difference do better to emulate her curiosity, patience, and sense of responsibility than to attempt to duplicate her experience. Despite people's wish for quick solutions, they cannot advance until the right moment arrives and they have readied themselves. Although the emphasis on correct timing and preparation may sound pessimistic, it also implies that people who succeed in preparing for change can indeed make progress. The first time Al-Ith crosses the pass, she faints and hears voices telling her «'[T]his is not how,... go back'» (194). But as the years pass and she becomes more deeply imbued with Zone Two's influences, she manages to progress farther and stay longer each time she goes there. Al-Ith's humility can teach readers not to lapse into believing that they have all the answers. At the same time her persistence can teach them not to lapse into the «pleasurable luxury» of despairing about ever knowing or doing anything to change their lives.⁷ Instead their task at present must be a serious questioning of existing ways of thought, a continual quest for difference.

The intellectual and emotional striving for difference, a struggle readers are to emulate, must not be considered safe or easy just because it sometimes lacks external action.⁸ Just as inner space may constitute a particularly female place of freedom, so inner struggles may constitute a particularly female form of adventure.⁹ The internal nature of such efforts by no means trivializes them: Lessing has said that we must «force ourselves into the effort of imagination necessary to become what we are capable of being; or ... we shall blow ourselves up» («The Small Personal Voice 9»). Internal understanding gives rigor to external action, which in turn expresses understanding.

Striving toward difference brings great hardship to characters in *Marriages*, for the increasing permeability of the borders between the

zones leads to revolutionary, often wrenching, changes in their lives. As a person from Zone Three, Al-Ith is better prepared than someone from a patriarchal society for the exogamous leap from self to other. But otherness still devastates her. In her homeland, difference meant enjoying a pleasant variety rather than having to contend with the crudeness and militarism of Zone Four. It is unclear whether Al-Ith even survives Zone Two. Her failure to return from her last trip there might mean she has chosen a new home, or it might mean that the zone's extreme otherness has literally killed her.

The overwhelming effect of extreme difference on the queen does serve a purpose, for it reminds readers of the difficulty, and value, of greeting otherness with a receptive mind. Most readers find it easy to nod cheerfully at the notion of difference when it appears in a utopian «town of lovely glowing stone that [has] sky and water and snow and light and mountains as part of its fabric» (223). They find it more difficult, however, to accept the notion when it takes a form that the novel itself defines as inferior — in Zones Four and Five — or totally alien — in Zone Two. The very factors that make those zones less appealing enable them to signify otherness more distinctly. Such factors transform the reading process into an exercise in the flexible acceptance of difference.

Ursula K. Le Guin testifies to having such an experience in the process of reading *Marriages*. She says that she distrusts Zone One.

fearing that it will turn out to be not simply better, but perfectly good, and therefore longing to find something wrong with it: just as we discovered, gradually, guided gently by our author, what was wrong with the utopian Zone Three, that now quite familiar country where nobody is possessive or destructive or has bad taste in furniture. (35)

The book's skepticism about Zone Three has taught her to be skeptical of Zone One. *Marriages* makes only the briefest mention of the latter. Instead of establishing a unified origin, Zone One — by its absence — simply indicates the inexhaustible process of approaching difference.

Judith Stitzel remarks that « if Lessing forces us to entertain the possibility that the truth cannot be known, it is because this possibility is the precondition for radical questioning of what and how we know ... and why » (502). Just when one point has become comfortably integrated, another comes along to challenge it. Welcoming the difference of the second one requires a disconcerting questioning of the first. For this reason some readers may find the feminist argument in *Marriages* somewhat labored. It does seem to take a position, only to abandon it later, for the novel includes several aspects of feminism and therefore must confront the conflicts that arise between some of them.

The conflict with the greatest potential to bother readers is that between utopian and skeptical feminism, between the lessons of Zone Three and those of the other zones. No matter how much Zone Three appeals to some feminists, its very solidity calls forth the doubts of feminist skeptics. By definition no single answer, no matter how good, can fully satisfy the demand for difference, because it cannot be different from itself without changing. A time for specific answers may come, but at the moment even politically aware women have been molded by patriarchal thought too much to imagine complete answers. *Marriages* suggests that feminism can mean a revolution in thought that is much more thoroughgoing — and more frightening — than the achievement of such worthy goals as equal pay for equal work. Some feminists condemn the skeptical approach for being a means without a definite end. Others accept the paradox that the end is the means, the answer is the question.

By the time readers reach the end of *Marriages*, they have traveled through Zones Three, Four, Five, and Two, encountering four stages of feminist argument: that a feminist utopia is admirable; that even a patriarchal dystopia can expose the static complacency of a utopia; that the female/male and feminist/patriarchal oppositions need not be so polarized; and that skeptical feminism entails moving beyond dualism and opening oneself to extreme difference. At each stage, the spatial metaphor of the zones undergoes another transformation. Because movement between zones — and therefore stages — structures the novel, the feminism in *Marriages* takes a structural as well as thematic form. The plot draws readers into each of the stages in turn.

Other novels use spatial metaphor in a similar manner to achieve their persuasive effects, which need not be feminist. Much American fiction by men, such as Mark Twain's *Huckleberry Finn*, divides geographical space by sex. As critics like Judith Fetterley and Annette Kolodny have pointed out, male characters often head for the wilderness because they are fleeing the repressive femaleness of civilization or because they desire the virgin landscape. While sexual meaning is secondary in the geographical metaphors of Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, the work does resemble *Marriages* in its use of dynamic spatial metaphors. If their transformations lack the clarity of those in Lessing's novel, that is only because Conrad's entire argument is moving toward darkness. Metaphors need not involve space to be dynamic: those in Mary Shelley's *Frankenstein* are so promiscuously transformed that their monstrousness rivals the book's other horrors. I have given just a few of many possible examples to suggest directions in which my methods could lead.

In *Marriages* all these elements come together — dynamic metaphors put sex on the map in such a way that readers are led through stages of feminist persuasion. Instead of simply persuading readers toward a course of action to follow *later*, the work draws them into a process of skeptical feminism that proceeds *simultaneously* with their experience of the novel, for they are to engage in the process about which they are reading.¹⁰

NOTES

- 1) Because the kind of effect that interest me is often unconscious, subtle, or both, readers may not be aware of it until an external event brings the effect to consciousness, or until they feel the cumulative effect of exposure to other subtle persuasive influences (whether in novels or other forms, such as conversation). Therefore simply surveying readers immediately after they read a novel would yield results that would under-represent the power of the work. Although theorists such as I. A. Richards, Norman Holland, David Bleich, and the practitioners of reception aesthetics have tried to ascertain how real readers interpret or evaluate literature, the methods developed so far do not seem sophisticated enough to produce significant results about how literature influences people's beliefs.

- 2) Simone de Beauvoir discusses women's alterity (11-32). Note that women as well as men may have patriarchal beliefs.
- 3) Although issues of difference concern other oppressed groups as well as women, the problem of duality gives the issues a particular form in the case of women. Like other oppressed groups, women have an interest in challenging sameness with difference, unity with multiplicity, but the pattern of the heterosexual couple and the approximate equality of the sex ratio complicate the possibilities of one and many by adding the possibility of two. The female/male distinction, unlike the black/white distinction, can divide everyone into two groups of almost equal size.
- 4) E. g., Florence Howe's interview of Lessing, For an examination of nonfeminist elements, see Laurel (32), Marion Vlastos Libby, Ellen Morgan, and Elaine Showalter (309-13).
- 5) Many critics have commented on Lessing's use of enclosed spaces, especially rooms. One of the earliest to do so was Dorothy Brewster (89). The subject is treated with particular care by Roberta Rubenstein (247 and passim).
- 6) Fredric Jameson says that *Utopiques* reveals the tension between description and narrative (16). Marin notes that utopia organizes space as a text (24); *Marriages* organizes both space and sex as a text.
- 7) Lessing refers to «the pleasurable luxury of despair» («The Small Personal Voice» 9).
- 8) Rubenstein emphasizes the centrality of the mind in Lessing's work (245).
- 9) Citing Lessing's novel *The Golden Notebook*, one essay similarly suggests that emotional commitment may be a female form of adventure (DuPlessis and Workshop 9, 131).
- 10) Stitzel comments on the comparable process of reading other Lessing works (498-502).

WORKS CITED

- Bazin, Nancy Topping. «The Evolution of Doris Lessing's Art from a Mystical Moment to Space Fiction.» *The Transcendent Adventure: Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy* Ed. Robert Reilly. Westport, CT: Greenwood, 1985. 157-67.
- Beauvoir, Simone de *Le Deuxième Sexe*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949. Vol. 1.
- Braudeau, M. «Out into the Stars». *World Press Review* Jul. 1981: 61.
- Brewster, Dorothy. *Doris Lessing*, New York: Twayne, 1965.

- DuPlessis, Rachel Blau, and Members of Workshop 9. «For the Etruscans: Sexual Difference and Artistic Production — The Debate over a Female Aesthetic.» *The Future of Difference*. Ed. Hester Eisenstein and Alice Jardine. Boston: Hall, 1980. 128-56.
- Howe, Florence. «A Conversation with Doris Lessing (1966).» *Doris Lessing: Critical Studies* Ed. Annis Pratt and L. S. Dembo. Madison U of WI P, 1974. 1-19.
- Irigaray, Luce. «Ce sexe qui n'en est pas un.» *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977. 21-32.
- Jameson, Fredric. «Of Islands and Trenches: Naturalization and the Production of Utopian Discourse.» *Diacritics* 7.2 (1977): 2-21.
- Kristeva, Julia. «Women's Time.» Trans. Alice Jardine and Harry Blake. *Signs* 7 (1981): 13-35.
- Laurel. «Toward a Woman Vision.» *Amazon Quarterly* 2.2 (1973): 18-42.
- Le Guin, Ursula K. Rev. of *The Marriages between Zones Three, Four, and Five*, by Doris Lessing, *The New Republic* 29 Mar. 1980: 34-35.
- Lessing, Doris. *Briefing for a Descent into Hell*. London: Cape, 1971.
- . *The Four-Gated City*. New York: Knopf, 1969.
- . *The Marriages between Zones Three, Four, and Five (As Narrated by the Chroniclers of Zone Three)*. New York: Knopf, 1980.
- . *The Memoirs of a Survivor*. New York: Knopf, 1975.
- «The Small Personal Voice.» *A Small Personal Voice*. Ed. Paul Schlueter. New York: Vintage-Random House, 1975. 3-21.
- . *The Summer before the Dark*. New York: Knopf, 1973.
- Libby, Marion Vlastos. «Sex and the New Woman in *The Golden Notebook*.» *Iowa Review* 5.4 (1974): 106-20.
- Marin, Louis. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit, 1973.
- Morgan, Ellen. «Alienation of the Woman Writer in *The Golden Notebook*.» *Doris Lessing: Critical Studies*. Ed. Annis Pratt and L. S. Dembo. Madison: U of WI P, 1974. 54-63.
- O'Brien, Mary. «Feminist Theory and Dialectical Logic.» *Sign* 7 (1981): 144-57.
- Rapping, Elayne Antler. «Unfree Women: Feminism in Doris Lessing's Novels.» *Women's Studies* 3 (1975): 29-44.

- Rubenstein, Roberta. *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness*. Urbana : U of IL P, 1979.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton : Princeton UP, 1977.
- Spacks, Patricia Meyer. «Free Women.» *Hudson Review* 24 (1971-72) : 559-73.
- Stitzel, Judith. «Reading Doris Lessing.» *College English*, 40 (1979) : 498-504.

Sociocriticism Nos 4-5, pp143-157
© I.S.I, Montpellier (France), Pittsburgh (USA)

SPACE AND CIVIL RIGHTS IDEOLOGY : THE EXAMPLE OF CHESTER HIMES'S *The Third Generation*

Claude JULIEN

This paper makes no claim to theorizing, so it is best to identify a few theoretical beliefs at the outset.¹ The literary game calls for ideology to be kept out of sight in the name of art, but ideas naturally find many a hideout in the text they inform. And space, the novel's imagined world, is their privileged medium because reading boils down to conjuring from words. Man can turn the world around him into words, can proceed from words to ideas. But he cannot leave the ground for long, as imagination needs solid props to thrive on. The reader's most available solid prop is his own mental image of the fictional world. I believe this explains why readers first sense ideas through space. Places, things, animals, plants and people (to name only a few obvious spatial elements), even when they are only imagined, hold some of the tangibility needed to built meaning from : they are beacons that help the reader find his bearings, signposts that direct his feelings and induce his thinking almost against his will.

Some spatial elements speak more openly than others because they carry more meaningful visual, situational or emotional charges. Spatial layouts offer themselves for creators to pick or reject, to alter or disfigure. For instance, color coding is always ready at hand for Afro-American writers. Nothing is more glaring than two contrasting and symbolically coded colors like black and white that have the alluring potential (in fiction) to make the visible invisible², or, as in Chester Himes's *The Third Generation*, to merge into each other when black becomes white within the same family.

*
* *

The Third Generation is a challenging story that does not follow any of the standard recipes for ethnic protest one has come to expect of a black novel. After the racially clear-cut naturalistic protest of the forties loosely called the Wrightian school, black novels of the fifties have been interpreted as a sign of the community's changing mood. Where the protest contents of the fiction of the preceding decade had been spurred by the despair of the Depression, the new outlook resulted from economic gains and, mostly, hopefulness. So stands the popular view, more or less inspired by the white liberal perspective.

This widespread theory is upheld by *The Negro Novel in America* (published in 1958 and still widely read today) in which Robert Bone speaks of an emerging «raceless» novel. For evidence, he points out the books of newcomers like James Baldwin, Paule Marshall, Owen Dodson and William Demby. *Go Tell it on the Mountain* (1953), *Brown Girl, Brownstones* (1959) and *Boy at the Window* (1951) all show black people fighting against heavy odds, but racial conflict is not part of the driving machinery. Unlike the above novels, *Beetlecreek* (1950) is not confined to the black community. But it delves deep into racial small town malaise and hinges on a situation of tragic black racial bigotry.

Robert Bone finds more evidence in the evolution of such already confirmed novelists as Ann Petry and Chester Himes. He points out that Ann Petry's *Country Place* (1952) is mostly set in white society, thus differing widely from *The Street* (1946). The same applies to Chester Himes's militant *If He Hollers Let Him Go* (1945)

and *Lonely Crusade* (1947), blasting the white-directed union movement, as compared to *Cast the First Stone* (1952), with an all-white cast of characters, and *The Third Generation* (1954) whose action is mostly circumscribed to the black community.

Chester Himes apparently came to share this viewpoint. At least, he expressed his dislike of his novel, when, as if finding its militancy wanting, he pronounced it «the most dishonest book [he had] ever written.»³

In fact, if one is willing to decipher the language of its space, *The Third Generation* turns out to hinge entirely on racial strife and to propose a militant ideology such as inspired the Civil Rights campaign. But the novel presents a challenge to the reader. Not that it is opaque or impenetrable. But it offers no facile indictment of oppressors or celebration of victims. Instead, there is plenty of soul searching. An attempt at self-understanding through an emphasis on community and culture. To put it another way, *The Third Generation* tries to sound the complexity of the racial situation. A bildungsroman the books starts at the level of the individual within the family circle, moves on to the community and ultimately reaches the level of the nation.

*
* *

Publicity captions have described *The Third Generation* as an autobiographical novel. The facts of life as described in *The Quality of Hurt*⁴ (but how far is an autobiography truthful?) show that the Taylors are indeed fictional characters, totally remodeled by racial ideology and only very loosely connected to their real life counterparts, the more peaceful and harmonious family Himes grew up in.

Let us first sum up the plot outline to make the tracking of ideology through space easier. The novel relates the downfall of the Taylors, a middle class black (and, symbolically, white) family. The father, William Taylor, teaches arts and crafts in a Southern Negro college. Professor Taylor is competent, amiable and respected. The whites also like him because he «knows his place», as the phrase goes. Although he is certainly no Uncle Tom, Mr. Taylor feels at home in the South. He frequently quotes Booker T. Washington's

famous « Cast down your bucket where you are », and is proud of his work as an educator.

The mother, Lillian, is all but a photographic negative of her husband. She is proud of her white blood and has made up for herself a line of « aristocratic » ancestors. She is light-colored enough to pass and extremely hot-tempered. A fighter, she is always ready to stand for her rights, or what she thinks her rights to be, because she is the kind of person that grows all the more opinionated as she is in the wrong. Mrs. Taylor dislikes the South, to her an inhospitable land peopled with oppressors, dangerous « red necks » and uncouth fawning blacks — « chitterlings eaters » as she sometimes calls them deprecatingly. Her dream is therefore to wrench her family from their Southern roots to go North where « civilizaton » is to be found. When she finally succeeds in getting her way, in an attempt to get better medical treatment for her partly blinded son, the Taylors' strained family life begins deteriorating. The adaptation to city life in Saint Louis is hard, but Professor Taylor succeeds in becoming a prosperous carpenter. The second step, in Cleveland, spells disaster. Mr. Taylor can find no suitable employment; William still cannot regain his eyesight; and Charles, Mrs. Taylors favorite son, becomes a juvenile delinquent leading a perverted sex life.

This brief synopsis brings out two basic elements: first an opposition between the parents, second a presentation of urbanization as utterly negative. Beginning with the family, I will study these components to show how American themes and social situations invested themselves into the novel to transform real life events into a fiction⁵ informed by the ideology of the budding Civil Rights campaign.

*
* *

The ill assorted Taylor couple and their children read like a microcosm of American society in which the father represents black people while the domineering mother stands for white people. There are many leads to this reading, beginning with *Lillian*, a name which connotes a white flower. When she is crossed, Lillian's face « whitens » or « blanches » (forceful terms as compared to banal phrases

like « turn pale »), and she is frequently reported as falling into a « white rage ».⁶ Lillian Taylor is indeed a literary incarnation of the *white problem* as defined by Lerone Bennett, Jr., in the August 1965 issue of *Ebony*. Whether as a wife or as a mother, she is characterized by a need to dominate reminiscent of the plantation *Big Missy*. The mother/mistress demands obedience and respect, especially in a scene where Charles, massaging her feet and brushing her hair, looks like a body servant.⁷ Besides, her frequent admonestation when the children disobey her is « God doesn't like ugly », a phrase that harks back to the slaveholders' use of religion to keep the slaves in line and contributes to the web of converging elements that link the story, through group consciousness, to the black experience, past and present, in white America.

Ethnic consciousness is nowhere more manifest than in sexual matters, as racist stereotypes represent black men as hyper sexed and naturally attracted to white women. As Jesse says in *The Primitive*, « ... it's below the waist the color problem lies. »⁸ Indeed, the antagonism between husband and wife takes on a racial hue, with a wedding night smacking of rape. The couple's engagement had been based on inequality. The romantic bride-to-be, self-provided with aristocratic ancestors, is pictured as pleased by the young man's « homage ».⁹ Mothers with marriageable daughters in town looked upon Professor Taylor as a good catch. Lillian was only an inexperienced school teacher but her suitor's higher social status was erased in her mind by the superiority her light-colored skin conferred upon her. During the train trip and the cab ride to the colored hotel, the honeymooning couple are described as a « woman with a white face » and a « short black man » who almost waits on her. The text plays with the bridegroom's alleged inferiority by stressing his shortness and by keeping him in the second place in most descriptions. Lillian finds the hotel's bridal suite squalid. The surrounding darkness stresses the color difference and sex turns sour as the frightened young woman twists her husband's clumsy eagerness into rape. The racial syndrome is clearly at the heart of their warped relationship. Lillian, in bed with her husband, has a vision of her father's white face, almost Christ-like with its long silky beard; an image of kindness and purity in sharp contrast with her husband's evil repulsiveness, « darker than the night. »¹⁰ The wording and the

symbolical situation provide signposts to two complementary readings, a white one and a black one. The bride perceives herself as sacrificed to her husband's lust. But a black ironic comment underlies this racist fantasm: the white woman lying on the bed in the posture of crucifixion can also be seen as the cross the black bridegroom is only too eager to bear.¹¹

The children's appearances are Lillian's nightmare, a detail that allows the voice of black militancy to enter the novel and criticize blacks who cannot accept themselves as they are, dark-skinned and kinky-haired. Lillian's first two babies, Tom and William, favor their father. Tom is seen but little as he leaves the family circle to go to school. William's given name is that of his father. He has inherited his dark skin, flat nose and kinky hair, as well as his genial and amiable disposition. The third son, Charles, is his mother's last hope. She has given him her own father's first name. His tan skin is her pride. His auburn baby's hair receives all her motherly attention, as well as his nose she pinches from time to time to prevent it from becoming flat.

Lillian's partiality associates Charles with the white world. But Charles himself naturally claims his black heritage. Charles's being half-white half-black, an ambiguity also symbolically transcribed as a struggle between good and evil, reads like a fictional statement of the complexity of the racial scene in the United States, as well as the blacks' claim that they belong in America. The « new ethnicity » wave of the sixties and seventies fueled the questioning of self in contemporary black fiction¹² makes this racial stand in *The Third Generation* sound commonplace. But this is only a superficial judgment. *The Third Generation's* racial discourse is inherited from the past and has been passed on to the more recent novels. Fictional forms change along with fashions; racial ideology results from a more permanent social discrimination and is more enduring.

*
* *

The second element to come out of the plot outline is a negative presentation of urbanization — a well-worn American theme. Country vs. city, or purity and health vs. corruption and disease, provide

another dichotomy that invests itself into the novel and doubles with the opposition between black and white to support its ideology.

The city never enjoyed a good name in a country that produced Thomas Jefferson's dream of a nation of farmers, and where so-called « urban crisis » is perpetually on. Black novels mirror this general bent and give a sorry picture of urban blight. One thinks of the moment when, in *Go Tell It on the Mountain*, the Grimes family leave the church after Johnny's conversion. The town is lying in wait for the sinner in the gray light of the early morning: the wail of an ambulance tears the air, and people bump into overflowing dustbins that obstruct the sidewalks and behind which cats are on the prowl. Another illustration of this widespread idea comes up in Hal Bennett's *The Black Wine* (1968) when young David, up from his native Virginia, is assailed by an offensive smell on emerging from the Newark bus station. Besides, the first city dwellers he sees are hoboes and drunkards lining up before the center where they sell their blood.

The opposition between country and city is different in Hime's novel in so far as it assumes racial overtones through associations with the Taylor parents.

Many Northern blacks refer to the South as « home » or « down home », and that is precisely the line along which the novel's spatial geography is split. The rural South is made out to be the black's homeland while the Northern city is the white world. As illustrated by the beginning of chapter IV that shows the Taylors moving down to a new location deep into rural Mississippi, the identification with the South is almost sexual. The season is spring and the trip from the ramshackle railroad station to the college takes place during a pitch-black night that holds many fears for Lillian Taylor as the protruding roots of trees along the way assume monstrous reptilian shapes. A symbolical return to the maternal womb is suggested as the wagon, rolling between corn fields down a sunken road, becomes enclosed in a tunnel or darkness. The children feel safe and go to sleep on the smooth sandy road. But their mother is impervious to the mules' sure-footed tread, to the serenity of the countryside and to the promise of fertility held in the smell of rotting underbrush. She is vastly relieved when the wagon crawls up from this dark tunnel to flat land where the moonlight holds no threatening shadows of naked roots.

Lillian Taylor sees rural Mississippi as a wilderness holding many dangers. These dangers never materialize into actual harm, but her stubborn belief never gives way, insensitive as she is to this lush land.

On the contrary, rural Mississippi means freedom for the children who are represented as joyfully involved in the growing-up process. They, too, «filled with energy like bursting seeds», or, in their father's words, impatient as if «the sap had just come into them»¹³ seem to draw their stamina from the bountiful black soil. Mother nature provides for them. In spite of their mother's fears, the children never eat poisonous berries in the woods and do not drown in the marshes. When Charles is bitten by a mocassin, a tramp cuts the wound open with his pocket knife to suck the venom out and aseptifies the gash with tobacco juice. The cure works and Charles heals fast.

Lillian Taylor sees rural life as ridden with evil and vice, which mostly assume the form of free-going sex. Once again, the novel denies her ungrounded fears when an older summer school student declines to go on a date with Charles. The text identifies this girl as a rural Southerner by her accent, and her brown skin that drives Charles all aflutter has «the ripeness of the South.»¹⁴ The same point is made later when young Charles takes along walk in the night with a nice girl his age that gives him a pure kiss on parting, an image of the innocence of first love :

«Then awkwardly they groped together, clumsy from inexperience. But there was a young sweet poetry in their clumsy hands and awkward motions (...) Finally their lips were meeting, softly pressing in a clear, cool kiss. The queerest sort of feeling surged from deep inside him ; an overwhelming sense of love and purity gathered in his heart. He was flooded with the impulse to defend her. Wordlessly they broke apart and looked straight into each other's eyes. There was no shame ; only the bright, luminous quality of their love. Her long dark hair, worn in loose curls down on her shoulders, made a soft, delicate cameo of her thin, fragile face.»¹⁵

City life leads the maturing teen-ager Charles has become into active sexual involvement. The Saint Louis experiences, or rather missed experiences, are presented as harmlessly funny, although city girls are definitely quite forthright in their sexual games. Charles is too shy to lose his virginity with one of his girl friends and finally goes to a brothel. Again, the episode is hilarious. The prostitute he goes to almost kicks him out (so displeased she is with his performance) until she realizes her frightened customer is a virgin — which makes him, for some reason, worth the trouble. Charles sinks into evil only when the Taylors move further North to Cleveland. There, after jilting his pregnant girlfriend who is too dark-skinned to please his mother, he falls under the degrading influence of a black prostitute, Veeny, in the back room of a sordid ghetto café.

*
* *

Charles's involvement with Veeny means lapsing into what Lillian Taylor regards as «black vice», a point hammered in by the somewhat ponderous nightmare sequence that culminates in his participation to his mother's rape and murder.

Again, the novel's sexual imaginary belies Mrs. Taylor's biases and fantasm. Black vice does not flourish close to a congenial mother nature, but in the Northern urban ghetto, which suggests that urbanization leads to a degradation of black morals. Here again a widespread American view is embedded into the novel's space, a mythical representation traceable to E. Franklin Frazier's 1939 thesis. In *The Negro Family in the United States*, which dominated American liberal (as well as racist) thinking and minority policies over three decades, Frazier contends that urbanization and unemployment played havoc with a non-institutionalized black family which has been reasonably stable within its former rural environment.¹⁶

The process of urban degradation through sex in which Charles is involved refutes Mrs Taylor anti black biases, but the space of *The Third Generation* also invites a discussion of blackness that avoids the simplifications of ethnic fiction resting on the positive hero.

There are clearly two victims of white prejudice and wrong-headedness, William and his father. Professor Taylor is destroyed as

a man, but also as a husband and a father, through the loss of his social position. William becomes almost blind due to his mother's obstinate wish to punish Charles by denying him the pleasure to assist his brother in a chemistry experiment.

But the Taylors are a family, a context under which the white branch inevitably stumbles over the obstacles it has set up to bring the black branch into line, and thus becomes the victim of its own stubborn hostility. Mrs Taylor also suffers socially when the family falls from middle class affluence. She suffers in her flesh, too. First from William's accident; then when Charles, the son she would have liked to be (white) like herself, lapses into petty crime and, ultimately, « black » vice. But, unlike his mother, Charles never stands for a symbol of the white world. He share his mother's fiery temperament but, opinionated and hot-tempered as he may be, he remains in between the two worlds.

The movement of the plot first brings out numerous clues about white guilt through Mrs Taylor's disingenuity and domineering hard-headedness. However, this strong conviction of white guilt soon erodes as Charles's own guilt starts growing. Charles's guilty feelings begin with responsibility in William's eye accident. The two brothers had planned to demonstrate explosives during commencement week. But, Charles having been impertinent, his adamant mother forbade him to participate in the event. Perhaps out of a sense of duty to the college community, William decides to go ahead on his own. Anyway, cock-sure and anxious to show off on the stage, the young student mismanipulates the chemicals under his helpless brother's eyes. William is pictured in the posture of crucifixion when the explosion occurs, an unlikely analogy (as the natural gesture rather calls for shielding his eyes) that points him out as a willing victim. But, in spite of the mother's prediction, « God is going to punish [Charles] », his guilt is not endowed with any racial overtones. Instead, it is invested with the more general background of original sin: « Afraid to breath lest God discover him », Charles is associated with Adam et Eve hiding in the garden of Eden.¹⁷

Later on, Charles's guilt toward his brother is side-staged by his deepening involvement in « black » guilt through sex. At the point where he reaches the nadir of depravation, utterly defeating his mother's hopes, the latter symbolically regains her discarded black-

ness through her son's clearly recollecting a childhood episode, a rhyming game rooted in black folk consciousness that involves Brother Fox, Brother Bear as well as the enigmatic shadow of Tar Baby:

... « I'm a bear, » she said. « Be-ware. »

They laughed uproariously.

« I'm a fox—I'm sly. »

« I'm a weasel—I steal chickens. »

« I'm a rabbit—catch me. »

She laughed delightedly. « In case you've never cooked a rabbit here is a recipe for rabbit fricassee. »¹⁸

The effect of this scene at so crucial a moment (Charles is about to pass out, stupefied with drink) is to blur Mrs. Taylor's self-attributed whiteness into blackness. This does not suggest sameness, but *unity* — an idea also contained in the use of the family to embody the American racial scene. Indeed, Lilian comes to plead for her husband's help to tear Charles away from the degradation he has sunk into. Once again, as in every severe family trial, the text repeats its insistence on the need for unity when it says with moving simplicity that « neither could go it alone. »¹⁹ Professor Taylor later dies, stabbed by Veeny's pimp while protecting his wife²⁰ and his last words are a call to serenity and reconciliation.

Mrs. Taylor remains with her dead husband in the hospital. On leaving them, Charles takes with him the image of his mother's

« ...small white hand with its swollen red knuckles resting atop the dark lifeless hand of his father which she had drawn from beneath the sheet. »²¹

Such a situation is a clear call for intra-family solidarity. But the space of the novel, symbolically split along racial lines, invites an extension to intra-communal solidarity tantamount to a call on blacks of all shades to unite. Beyond that, the novel can ultimately be read as a call to national solidarity.

*

*

*

National unity is a plea blacks fighting in the war or working to help the war effort at home had heard a great deal not so long before. It does not seem strange to see it surface again, adapted to the needs of militant ethnic fiction.

The Third Generation is no facile indictment of white America. To be sure, most of the blame for family strife and disintegration is placed on Mrs. Taylor. But, as her husband says before dying, both sides have made mistakes. Historical evidence of black guilt in the context of American slavery and racism is hard to come by. There is not any solid evidence of black guilt in the novel either and Professor Taylor's last words should therefore be understood as a conciliatory stance reaching beyond the Taylor's situation: a fiction written as the Civil Rights campaign was gathering momentum signals the black community's readiness to hold out its hand, to forget and forgive.

Such is the ideology that clearly informs the space of *The Third Generation*. The textual evidence outlined above is corroborated by an outside element suggesting that the novel must have been commanded by some movement in black public opinion. Chester Himes's book has three companion novels, also published during the fifties, whose protest strategies rely on symbolically racially split families: *Go Tell It on the Mountain*, *Brown Girl*, *Brownstones* and *My Main Mother*.²² None of these novels is naively hopeful. They all plead for a place within the family (which translates as the nation) for blacks; but they also know right from wrong. Himes's first idea of a title for his manuscript was *The Cord*. Had he adopted this first choice, reading would have been oriented more exclusively toward Charles's relationship with his mother. But Himes finally decided for a passage from Exodus (XX, 5) that orients readers toward a protest contents, thanks to a coding that anchors the novel in the shadows of slavery and racism as white America's sin.²³ As we know, the curse upon the children of those that hate God is to last until the *fourth* generation: the end of the curse (that possibly doubles as the coming of racial justice) is in sight — but the times for harmony have not come yet. Civil Rights workers, who advocated the ideology that informed Himes's novel, said precisely what the title *THE THIRD Generation* says. For instance, one can sense behind the dream motif in Martin Luther King's March on Washington speech a realistic

appraisal of the situation such as had already been present in Himes's choice of a title a decade or so before.

But Chester Himes's soon discarded the Civil Rights ideology that has shaped *The Third Generation*. *The Primitive* (1956) has no use for Professor Taylor's generous last words, or for Lillian Taylor's unspoken regrets as she holds her husband's lifeless hand. By the time he was writing *The Primitive* as an expatriate in France he was already lending ear to the revenge ideology that was to spread through the last few years of the troubled sixties, the militant mood that found its way into *Blind Man With a Pistol*.

NOTES

- 1) See U. Eisenzweig, « L'espace imaginaire du texte et l'idéologie », in Claude Duchet, *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979, pp. 183-187. I also found Claude Hagège, *L'Homme de Paroles*, Paris, Fayard, 1985 (especially Chap. VI, « La langue, le réel et la logique ») extremely helpful; as well as Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, 6, 1972; and « Un discours contraint », in *Poétique*, 16, 1973.
- 2) Ralph Ellison's metaphor of invisibility naturally finds its way into *The Third Generation*: « William had entered the state school for the blind and Charles went with him on Saturdays. Unlike the city schools, here Negroes weren't segregated. Charles wondered if it was because the students couldn't see. » C. Himes, *Op. Cit.*, New York, Signet, 1956, p. 145.
- 3) John A. Williams, « My Man Himes », in *Amistad* 1, New York, Vintage, 1970, p. 74.
- 4) This is the first volume of C. Himes's autobiography, New York, Doubleday, 1972. It deals with the period the novelist used as a basis to build his fiction from.
- 5) According to *The Quality of Hurt*, the disagreement leading to the divorce of Chester Himes's parents resulted from the wear and tear of two decades of married life. The event was thus fairly banal, at least void of any racial contents.
- 6) C. Himes, *Op. Cit.*, p. 180.
- 7) *Ibid.*, p. 73 and mentioned again p. 149. Mother/Big Missy is also possessive. She makes a scene and uses racist slurs against her sister in law (« You black devil! ») for sending Charles on an errand, which in her distorted view becomes using her son as a « lackey ». This episode is pp. 180-181.
- 8) C. Himes, *Op. Cit.*, New York, Signet, 1955, p. 69.
- 9) C. Himes, *The Third Generation*, p. 18.
- 10) *Ibid.*, 23-24.

- 11) This situation cuts two ways. It pokes fun at the racist stereotype of the black rapist. It may also be read as a criticism of blacks trying to associate with white women.
- 12) One thinks of Alice Walker's collection of short stories *In Love & Trouble*; Toni Morrison's *Tar Baby*; and Gloria Naylor's *The Women of Brewster Place*, to mention only a few significant titles.
- 13) C. Himes, *The Third Generation*, pp. 48-49.
- 14) *Ibid.*, p. 136.
- 15) *Ibid.*, p. 140. This passage holds many a stereotyped grand chivalrous feeling in the image of the fragile girl to be protected and loved. Such a wording opens the way to irony: protecting one's loved one(s) is a role denied to Professor Taylor, and to the black man in general in the traditional view.
Charles's courteous love emotions are certainly far removed from Mrs Taylor's view of sordid mating in the South. However, to be fair, one must admit Charles and William are involved in unsavory sexual games when an older student takes them behind the women's latrine to watch. But nothing really unhealthy is attached to an episode that ends farcically. The boys are surprised by Prof. Saunders who has been assigned to the duty of keeping male students away from the women's toilets. Prof. Saunders tries to exploit this opportunity to humiliate Mrs Taylor against whom he harbors an old grudge. But Lillian does not lose her mettle and adds to the dust he raises while fleeing away: she fires her husband's shotgun in the air.
- 16) The unreliability of E. F. Frazier's thesis is now recognized after the publication of H. G. Gutman's *The Black Family in Slavery and Freedom* (New York, Vintage, 1977). Back in the fifties, however, Frazier's ideas were practically an institution, the law of the land concerning the black family. Even in the mid-sixties, the *Moynihan Report* was inspired directly from Frazier's work. It is only fair to say that Frazier's socio-historical work was commanded by a prevailing view, among both racial communities. For instance, one finds it expressed, as early as 1902, in Paul L. Dunbar's *The Sport of the Gods* that represents New York as a dangerous Babylon. The derelict so-called « matriarcal » urban family as well as the picturing of a degraded ghetto morality have found their way into many a fiction. One thinks of *Native Son* in the first case. A fine instance of the second one is George Henderson's *Jule* (1946) whose hero finds city women too fickle and slutish for his taste and comes home to marry the sweetheart of his late teens, with whom sex had been natural and pure.
- 17) The incident occupies the whole of chapter XIV. The quotations are to be found on pp. 128 and 130.
- 18) C. Himes, *The Third Generation*, pp. 300-301.

There are other moments when the mother is made to lose her whiteness and turn suddenly into a black woman. Among the most prominent instances is the episode when she confronts, gun in hand, a racist white farmer that refuses her right to using the road because the Taylor's automobile may disturb the mules hitched to the wagon he is napping in in the shade. (p. 91) In another instance, she recommends Tom (the eldest brother) to marry a girl named Maud:

- « If you ask me I think Maud is the best one of the lot, she volunteered.
He gave her a startled look. « Maud ? Why, mother, you don't think anything of the sort. She's dark and her hair isn't four inches long and you know you wouldn't want her for a daughter-in-law. »
« It's not what's on the surface, it's what's beneath, » she said sententiously.
« Many a golden crust holds a sour pie. » (p. 152).
- 19) One could add to this statement the parents' joint prayers when the children almost die from small pox; as well as their repressed need for each other, for instance on the family's first night in their new Mississippi home:
« He went after the luggage. And then he had to return the hack and team to the college stable and walk the mile home in the dark. (...) »
Professor Taylor returned to the darkened house to find all of them in bed. He was disappointed. He had hoped for a moment to talk with his wife and reach some kind of reconciliation. For a long time he stood in the darkness of the living room before the dying fire. (...) Finally he went upstairs and entered the empty room. His wife could have her own room if that was the way she wanted it. At least he had his sons.
In her own room down the hall she heard him moving about. She was frightened and lonely. Had he come to her then she would have welcomed him. She needed him then. Her spirit was at its lowest ebb. She needed a husband to give her strength. » (*Ibid.*, p. 43).
- 20) The parents' names are open to an onomastic game. « Lillian » has been analysed p. 4. I do not know whether Himes knew that « William » means « the will to protect ». However, Prof. Taylor dies shielding his wife from a drunken pimp's rage. Himes's father's real name was Joseph, a fact which invests Mr. Taylor's becoming a carpenter in Saint Louis with intriguing religious overtones.
- 21) C. Himes, *The Third Generation*, p. 315.
- 22) See Michel Fabre, « Pères et Fils dans *Go Tell It on the Mountain* de James Baldwin ». *Etudes Anglaises*, T. XVIII, n° 1 Jan-Mar 1970, Paris Didier. About the other two novels, see Claude Julien, *L'Enfance et l'Adolescence chez les Romanciers Afro-Américains, 1853-1969*. Unpublished dissertation, Univ. de Paris VIII, 1981, pp. 498-499.
- 23) This theme is widely used by William Faulkner, for example in *Requiem for a Nun*. *The Third Generation* makes the sin seem more Northern than Southern.

CONCEPTION OF SELF, CONCEPTION OF SPACE AND GENERIC CONVENTION : AN EXAMPLE FROM THE *HEPTAMÉRON*

Daniel RUSSELL

... l'homme n'est qu'une invention récente, une figure
qui n'a pas deux siècles, un simple pli dans notre
savoir, et ... il disparaîtra dès que celui-ci aura trouvé
une forme nouvelle.

Michel Foucault, *Les Mots et les choses*.

Marxists like Althusser have been claiming for some time that the individual as a subject is an effect of ideology, and since ideology is embedded in language, these Marxists are particularly attracted by Lacan's hypothesis that language plays a primordial role in the construction of the subject.¹ In Lacan's view, the subject comes into conscious existence by constructing sentences which separate it from the surrounding objective other. The subject is then defined by «effets déterminés par le double jeu de la combinaison et de la

substitution dans le signifiant, selon les deux versants générateurs du signifié que constituent la métonymie et la métaphore ... »² While one need not be a Marxist to subscribe in general to this idea of the subject, it is necessary to realize that such a conception of the subject does entail a certain historical relativity and thus precludes any absolute norm for the structuring of an actual subject. This relativity arises from the instability of language and the impermanence of specific ideologies. If the subject is an effect, or function, of ideology, individual subjects will obviously take shape differently within the context of different ideologies. Likewise, the subject will develop differently, we may assume, depending on the language used, or even the stage in the historical development of the language used. It also seems likely that the subject will take on different contours in two cultures that share an ideology if they do not also share a common language.

Therefore, individual subjects may be divided into groups depending not only on the language they speak, but also on the dominant ideology of their culture and the state of their mother tongue at the moment they begin to use it. That is, not only are German « subjects » going to differ in certain discernible ways from French « subjects, » but French « subjects » of the eighteenth century are likely to differ in equally obvious ways from French « subjects » of the twentieth century. It is clear that the « individual » Foucault describes in *Surveiller et punir*³ is vastly different from his Renaissance counterpart as Cassirer, Burckhardt and other historians have taught us to imagine him.⁴ Such differences between groups of subjects at different times and in different linguistic places might be imagined as deriving from several hypothetical models of the self that mediate between the various ideologies and/or languages and the formation of individual subjects.

In the nineteenth century, that hypothetical model of the self could be characterized as unified, coherent, and responsible for its own actions in such a way that it is able to « act »; or at least that is the way some Marxists have imagined the subject to have been conditioned in the nineteenth century by bourgeois capitalist ideology.⁵ Although we may still tend to think automatically about the self in somewhat the same way today, that model is no longer entirely adequate for describing individual subjects in the middle of the

twentieth century. In 1926, Brecht seems to have grasped modern man's transitional status when he astutely remarked: « The continuity of the ego is a myth. A man is an atom that perpetually breaks up and forms anew. »⁶ Brecht was able to see this situation clearly because he could feel that the atom was breaking up, and that it was far from forming anew. He could see that the nineteenth-century model was no longer suitable for describing the twentieth-century self in its new historical, ideological and linguistic situation. It is not much easier today to see what model might describe twentieth-century man, and perhaps we are still in a transitional period when no unitary model can be satisfactorily established.

It would, in fact, appear that there are periods in history when the model is unified in some coherent way—as it was perhaps in the Middle Ages or in the *ancien régime* of seventeenth- and eighteenth-century France, while at other times, during transitional periods, the self seems to be more fragmented, less coherent, less responsible, less subservient to a single, limited and unified view of the self. It seems certain that the Renaissance was such a time, and that Renaissance man was, in many respects, as fragmentary, as changeable, as the twentieth-century man Brecht imagined. This is the conclusion we are forced to draw, it seems, from the biographies of Renaissance men, as a comparison of Cellini's disconcertingly disjointed autobiography with that, say, of Rousseau will show. It used to be insinuated that the inconsistencies of Renaissance men and women were simply indications of a certain childish primitivism,⁷ but that is a very unsatisfying and unsatisfactory explanation for the biography of a character as complex, brilliant and wily as Benvenuto Cellini. The only explanation for his inconsistent conduct seems to be a conception of the self which is not built around the notions of unity, continuity, coherence and responsibility that characterized the self in French culture from the seventeenth to the nineteenth centuries. Such a theory could go far in explaining Panurge's abrupt change between *Pantagruel* and the *Tiers Livre*, and Montaigne's claim that « Moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux ; mais, quand meilleur ? je n'en puis rien dire » (III, 9 ; 941b).⁸

Now, viewed from a literary perspective, it seems reasonable to ask whether this relativity of models for the self might not have some influence on the structure of literary works. That is, might the

evolution of the concept of the self in accord with changes in language and ideology not be a determining factor in the structure of literary narratives (whether in prose or in verse) where the subject is so important? Barthes has claimed that « Les systèmes idéologiques sont des fictions... des romans—mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais ... ».⁹ Might it not be possible to turn this comparison around and claim that the form of each period's fictions is homologous to its ideologies? If this were the case, the conception of the self at a given time would be the mediator between the ideology and its fictional corollary. Every student of literature has surely noticed that certain forms seem particularly characteristic of certain periods, while other forms seem to be in decline or produce little more than isolated works of interest. Thus, nineteenth-century France seems to be dominated in prose fiction by the novel while the reign of Louis XIV was marked by its preference for tragedy. Obviously, such can not be said for all periods, for times of transition do not seem to be characterized by any dominant genre. Nevertheless, some periods do seem to have characteristic genres, and this observation encourages speculation about the relation between the culture or ideology of those periods and their distinctive genres.

It could be argued that certain genres exist at all times, and flourish in many different periods. An especially vigorous case could be made in this regard for the novel. Tradition has long maintained that the French have always produced great « novels. » And the works of Chrétien de Troyes, Rabelais, M^{me} de La Fayette and Laclos are mentioned as examples for those periods preceding the golden age of the novel in the nineteenth century. But what a structural difference separates these works from each other! It is my contention that a changing conception of the self is what makes these works so different from each other despite their superficial similarities as long narratives. Brecht's man could certainly not serve very well as the central character in a Balzac novel that calls for a self, or character, that is unified, coherent and continuous. In this perspective, Rabelais's works are not novels flawed by inconsistent characters, but simply some hybrid kind of narrative conditioned by a typically Renaissance conception of the self that could not be the basis for a nineteenth-century novel, and indeed that might better serve as the

character in a *nouvelle*. Perhaps the possible relations between the conception of self and literary form will become somewhat clearer if we look in some detail at an example, in this case, of a Renaissance *nouvelle* and its main character.

*
* *
*

It the twenty-fifth *nouvelle* of her *Heptaméron*, Marguerite de Navarre recalls one of her brother's amorous adventures. At a wedding in 1515, the young king was attracted to the beautiful young wife of a wealthy and famous old lawyer; he quickly discovered that she shared his feelings and, indeed, that she had already been enamored of him for some time.¹⁰ So they promptly arranged a rendez-vous at her house. To protect his lady's honor, the king came in disguise, accompanied only by a few faithful men because of the danger of city streets at night. They left him a few yards from the house; as he slipped through the unlocked door and started up the steps, he came face to face with the husband, who was carrying a candle and recognized him immediately. With the presence of mind that love provides, the king began to flatter the lawyer, then claimed that he had come to discuss certain important matters with him in private, and asked for something to drink. The old man was so pleased at this signal honor that he forgot to wonder how the intruder had gotten in, and led the king to his *chambre* where he and his wife offered the monarch refreshment (*une collation*). While the husband was at the buffet getting the king something to drink, his wife was able to whisper to her royal lover that he should hide in a wardrobe on his way out; he did just that, and she joined him as soon as her husband was asleep. So all was well, and they continued to meet happily while the lawyer remained blissfully ignorant of their trysts.

After a while, the king began to take a shorter route to his mistress; it led him through a monastery, and was so safe and direct that he no longer needed an escort. He had arranged with the prior¹¹ to have the porter let him in every night when he arrived, and then again as he was returning. « Et, combien qu'il menast la vie que je vous diz, si estoit-il prince craignant et aymant Dieu. Et ne falloit

jamais, combien que à l'aller il ne s'arrestast poinct, de demorer, au retour, long temps en oraison en l'eglise; qui donna grande occasion aux religieux, qui entrans et saillans de matines le voyoient à genoulx, d'estimer que ce fust le plus saint homme du monde.»¹²

Longarine presents this story as an example of two things: the power of love over even the greatest of princes and also a situation in which « mensonge ou dissimulation » are permissible among great personages for whom, in general, « la verité est mieulx seante que en nul autre. » She explains:

Or, s'ilz ne sont quictes de la necessité en quoy les met le desir de la servitude d'amour, et par ceste necessité leur est non seulement permis mais mandé de user de mensonge, ypocrisie et fiction, qui sont les moyens de vaincre leurs ennemys, selon la doctrine de maistre Jehan de Mehun. Or, puis que, en tel acte, est louable à ung prince la condition qui en tous autres est à desestimer, je vous racompteray les inventions d'un jeune prince, par lesquelles il trompa ceulx qui ont accoustumé de tromper tout le monde » (pp. 202-203).

So the king's show of devotion serves, in the economy of the example, simply to dissimulate his true mission and contribute to the protection of his lady's honor. This intention is the legitimizing rationale for all his lies to the lawyer, dissimulations at the monastery, and « ypocrisies. » For, as Oisille succinctly and approvingly reasons in the ensuing discussion: « le scandalle est souvent pire que le peché » (p. 207). This sententious summary with its hint of worldly cynicism seems to reflect the opinion of nearly all the *devisants*. An exception is the young and intolerant Nomerfide,¹³ who sees this show as a hypocritical charade and scoffs sarcastically, « Pensez ... que les prieres qu'il faisoit au monastere où il passoit, estoient bien fondées ! » (p. 207). However, Marguerite, in the guise of Parlamente, comes immediately to her brother's defense as she retorts: « Si n'en devez-vous poinct juger... car peult estre, au retour, que la repentance estoit telle, que le peché luy estoit pardonné » (p. 207).

What are we to make of this last exchange, given Longarine's choice of the story « ... à fin que vous congnoissiez, mes dames, qu'il n'y a malice d'avocat ne finesse de religieux (qui sont coutumiers de

tromper tous autres), que Amour, en cas de necessité, ne decoive et face tromper par ceulx mesmes qui n'ont aultre experience que de bien aymer » (p. 206)? Where the story presents the king's prayers as part of a double deception of monks and lawyers, Nomerfide reads base hypocrisy, and Parlamente sees the possibility of complete sincerity and real repentance. Their conflicting reactions make the first breach in the cloth of meaning we, the readers, are instructed by Longarine to weave from these events. The uncertainty generated by the semantics of the middle French « ypocrisie » further vexes the interpretive process: Cotgrave tells us that the word means « dissembling » as well as « fained holiness. »¹⁴ So there is no reason to take Longarine's use of the word in the modern sense, but there is obviously nothing in the story to prevent us from doing so either.

And that is probably just the way Montaigne read the word, if we can infer from his discussion of the *nouvelle* in the essay « Des Prières » (I, 56; 310a). Montaigne was scandalized by what he judged to be the hypocrisy of the king's deportment: « Je vous laisse à juger, l'ame pleine de ce beau pensement, à quoy il employoit la faveur divine! » What struck Montaigne even more particularly in this story, however, was Marguerite's heartfelt and sincere defense of her brother. Clearly, he could not understand why Marguerite had presented it, almost admiringly, as an example, in his words, of « singuliere devotion. » He could only conclude that this is just another instance confirming his belief—« une preuve, » he calls it—that women are incapable of dealing with matters of theology.

Yet, we know that Marguerite's own deep piety cannot be questioned, and her relations with many of her contemporaries, like Briçonnet, have even left the impression that, if any lay person of the time was capable of dealing with theological matters, that person was Marguerite.¹⁵ Whether or not Montaigne knew her life and reputation well enough to be aware of her deep religious feeling and her serious attempts, at least early in life, to be well informed on theological questions, we do not know, and such knowledge is, I believe, somewhat beside the point here. On the contrary, I suspect that Parlamente reacts as she does, while Montaigne is shocked, for reasons that have little to do with theology. Rather, it would seem to be a question of François's frame of mind during his « long temps en oraison. » Was he thinking the lascivious thoughts Montaigne was

obviously attributing to him? Or was he instead preoccupied with thoughts of sincere repentance, as his sister, « qui le congnoissoit comme son propre cœur, » believed was entirely possible? Why indeed did he spend so much time in prayer anyway when something more perfunctory would presumably have served his purposes just as well? While the prior professed admiration that a handsome young prince should very often give up « ses plaisirs et son repos » to come and hear matins with the monks, the emerging pattern of the king's comings and goings must surely have given the prior some clue to his real motivation. And, if somewhat obliquely, the story assures us that the prior could be counted on to keep a secret.¹⁶

Naturally, the young king could have been aware of such considerations and have reasoned shrewdly that, by prolonging his prayers, he would be providing the prior with a convincing explanation should the need arise and, at the same time, provide a reassuring context for any chance encounter with a random monk. On the other hand, if such Machiavellian thoughts had not occurred to him, the king might simply have organized his comings and goings so that they would come to the attention of no one but the presumably pliable porter.

Within the context of modern criticism, such speculation is usually considered to be naive in the extreme; there is simply no way to know from the text at our disposal what the king was thinking during his prayers, nor why he prolonged them for a longer period than matins lasted. Yet, in this case, both Montaigne and Marguerite seem to be making assumptions about the king's state of mind, and their assumptions are widely divergent, if not totally contradictory. So perhaps the real question is not what the king was thinking, but rather why Montaigne and Marguerite should make such different assumptions about his state of mind. It is easy to claim—as most modern readers will be tempted to do—that Montaigne judged correctly and that Marguerite was blinded by her love for François, but this hypothesis leaves us with a picture of Marguerite that portrays her as much less lucid than she generally appears to be. Furthermore, given Longarine's report of the conversation between the brother and his sister, it seems likely that Marguerite could easily have accepted this « ypocrisie » as a good joke on the monks and nothing more—certainly without « hypocrisy » in the modern sense of

the word, and probably without any repentance either :

« La seur, qui entendit ces parolles, ne sceut que croire ; car, non-obstant que son frere fust bien mondain, si sçavoit elle qu'il avoit la conscience très bonne, la foy et amour de Dieu bien grande, mais de chercher superstitions ne ceremonies aultres que ung bon chrestien doit faire, ne l'en eust jamais soupçonné » (p. 206)

So, « la seur » clearly felt no particular need to justify her brother's actions. Now, if « la seur » and Parlamente are both versions of Marguerite, why then would Parlamente suspect that « ... au retour, ... la repentance estoit telle, que le peché luy estoit pardonné » (p. 207) ? Part of the answer to this question may lie in different ways of praying or different relations to prayer. In many respects, François and Marguerite were both still people of the Middle Ages. Although they were literate, they had not yet been deeply affected by print culture. Until late in their lifetime, printers were still choosing gothic type to make their books look like manuscripts. So we have every reason to suspect that the king and his sister read, and hence prayed, the way men and women did in the Middle Ages. Dom Jean Leclercq tells us that medieval *lectio divina* required the participation of the whole body and the whole mind. As a result, the prayer is as if inscribed on the person praying.¹⁷ If that is the case with François in this *nouvelle*, he would automatically become involved in his prayers at the monastery in ways superceding and negating any frivolous purpose that may have motivated them. As McLuhan says about people from primarily scribal cultures, they are totally *with* the object of their attention ; they are not detached from it as people are in highly literate print culture.¹⁸ This detachment is what Montaigne already was seeing fifty years later in the prayers of his contemporaries : « Nous prions par usage et par coustume, ou, pour mieux dire, nous lisons ou prononçons nos prieres. Ce n'est en fin que mime » (I, 56 ; 304a).

These radically different attitudes toward voiced prayers can go far in explaining the different readings of Marguerite and Montaigne, but these approaches to prayer may simply be symptomatic of different conceptions of the self. The key to our puzzle really seems to

lie in Marguerite's conception of the self and her enactment of that conception in the two versions of herself presented in this *nouvelle* and its frame discussion. The conception that led to this apparent fragmentation of her own self also seems to have shaped the fictionalized version of her brother that we discover in this *nouvelle*. Marguerite could admire her brother in this instance only if she saw the different moments of his adventure as no more than loosely and superficially related by mechanisms much different from, and much less strict than, the all-encompassing modern laws of psychological causality. Even after she knows the whole story, and despite her own severe principles of moral conduct, Marguerite actually shows a certain pride in her brother's behavior. Does she simply accept him as a man, and love him indulgently as a brother? Does her personality, as Albert-Marie Schmidt suggested many years ago, have a pagan and libertine side to it?¹⁹ Or rather, is it possible that she conceives his personality to be fragmented in such a way that, when he is in the *cabinet* of his mistress, he is a lustful young rake, but that when his desires have been sated and he finds himself in a monastery church, he is, or becomes, in all good conscience, a devout, prayerful and repentant man? This third hypothesis is designed to account specifically for the loose and apparently random sequencing we sometimes encounter in the activity of a Renaissance character like the François we find in this story. It posits a situation that may perhaps be usefully understood as an example of the Renaissance *varietas* of the self; as such, it is comparable, if only on a minor scale and in a fragmentary way, to Petrarch's life, which Thomas Greene has described as a series of roles—the secular recluse, the lover, the scholar-philologist, etc.²⁰ Montaigne already perceived the ideal possibility of another kind of self, and was striving through the exercise of his *Essais* to build one for himself, but he also recognized that the reality for most of his contemporaries was closer to this Petrarchan model:

Ce qu'on remarque pour rare au Roy de Macedoine Perseus, que son esprit, ne s'attachant à aucune condition, alloit errant par tout genre de vie et representant des mœurs si essorées [Cotgrave: 'flowne downe the winde; fled, or carried away by the wind'] et vagabondes qu'il n'estoit cogneu ny de luy, ny

d'autre quel homme ce fust, me semble à peu près convenir à tout le monde (III, 13, 1054c).

The only way a life can be seen primarily as a series of different roles is through a sense of time that is not linear and systematic; then, each moment in a person's life can be perceived as relatively discrete and separate, in some sense, from both past and future. If such a sense of time governed the king's behavior, or at least his sister's perception of it, then he could indeed seem truly penitent there in the monastery, as if the moment of penitence were unconnected to the future, when, a day or two later, he would in all probability be retracing the same route to his mistress.

If the king's character seems somewhat foreign to the modern reader, and the diversity of interpretations attached to his actions, puzzling, it is not because of some flaw in his character, nor because of some cynical and bizarre royal freedom, but rather because of a very special, transitional way of conceiving the self that emerged for a short period during the Renaissance. It is not at all surprising then that Montaigne, writing at the beginning of a new era in the history of the self, should « misunderstand » the king and see his character as all of a piece and consistent over more or less extended periods of time. Through the composition and constant revision of his essays, Montaigne was already beginning to develop the habits of inner consistency that were to be the hallmark of the classical self from the end of the Renaissance through the middle of the nineteenth century. Such a self defines itself mainly in relation to itself, and in opposition to the other, and so there must be some sense of internal consistency over a period of time or no unified conception will emerge. In this view, man's ability to look backward over his past makes it possible to project forward into the future; this operation is based on the newly discovered systematic linearity of time and permits a person to develop an inner coherence as a bulwark against the inconsistency of external events. So Montaigne was beginning to define the self as self-contained, and even *sui generis* to a certain extent, ever more free from the influence of place and social hierarchy, continuous in time and consistent with itself, even as it evolved in time.²¹

With such a conception of the way personal identity is shaped, Montaigne could not see the king's prayers as anything but the base

hypocrisy of a man who regularly prays for repentance after each visit to his mistress, knowing full well that within a day or two the cycle will start over again. Now, Montaigne generally talked about persons and events in relation to himself, and if he chose to take an interest in this *nouvelle*, it was probably as much to put a distance between himself and the prince as to criticize the ability of women to deal with theological matters. Hypocrisy is one of the great dangers to the development of the fragile new sense of self that was emerging in the *Essais*: to the extent that hypocrisy is pretending to be something that one is not, it is a betrayal of the inner consistency that was the foundation of the self so conceived.

Marguerite still lived with a different conception of the self; for her, the self still exhibited the fragmented and discontinuous nature of a narrative by Rabelais.²² In the Renaissance, time wove the self in such a way that only a very general overall pattern could be detected; the threads lying side by side might appear very different from each other. Marguerite knew the overall pattern of reverence in her brother's life (and both Longarine and « la seur » allude to it in the story proper); hence, she was not bothered by an apparent inconsistency in her interpretation of the single events she perceived as somewhat isolated from each other. She could sincerely speculate that, in his prayers, her brother was truly repentant because she could not conceive of a self whose future need be determined absolutely by the pattern of its past behavior; life was so precarious that the present was often perceived as an isolated moment.²³ So each passage through the monastery could still be seen as a relatively isolated and even potentially discrete occurrence.

The fact that the king serves as protagonist in this story is particularly significant because nowhere was the discontinuity of the self more strikingly in evidence than in the case of a king. The king's political, military and ceremonial roles were shaped largely by his entourage and the protocol of the court, and these roles were not only at odds with each other on occasion, but more important, they were often in striking contrast with his private life. Montaigne chose a king, as we have seen, as exemplar of the Renaissance conception of self we have been discussing, and the theory of the king's two bodies²⁴ is almost an emblem of a particular conception of the self that presupposes a personal identity fragmented as in a mosaic

where the parts fit loosely together, but never perfectly, and with mysterious, dark gaps between the sections.²⁵ A pattern is there to be sure, but it is difficult to perceive, and is never entirely evident in the single pieces of the whole, nor in any small subset of them. No given event ever entirely reflects the whole Renaissance self, and that is one reason why the Renaissance *nouvelle* is so different from the nineteenth-century short story where, as in Maupassant's « La Parure » for example, a whole life turns on a single event.²⁶

In many respects, this story, composed as it is of a mosaic of incidents, presents that Renaissance conception of the self *en abyme*. The various incidents of which the story is composed occur in a series of enclosed places that are isolated from, and largely unrelated to, each other. In each of these places, the king plays a slightly different role. Besides the dances, banquets and weddings where the lovers first noticed each other, and where the king is fully king in all his ceremonial brilliance, there is the *chambre* at the lawyer's house where he is the honored, but incognito guest. In the *cabinet*, not far away, he becomes the purely conventional young lover, quite indistinguishable from many other young noblemen who fill the pages of Marguerite's collection, and not too different perhaps from those of Brantôme's *Dames galantes*. These last two places are particularly heavy with metaphorical significance, underlining as they do the progressive violation of the lawyer's territory and the plundering of his possessions.²⁷ And finally, there is the monastery. These different places are all separated by the dark dangerous spaces of streets and hallways;²⁸ these are the opaque narrative voids between the places.

This configuration may be taken as an example perhaps, and certainly a metaphor, of an intermediary state in the passage from one concept of space to another during the Renaissance. Ernst Cassirer has claimed that one of the most important tasks of Renaissance philosophy was to replace aggregate space by system space.²⁹ « Space, » he tells us, « had to be stripped of its objectivity, of its substantial nature, and had to be discovered as a free, ideal complex of lines » (p. 182). Space in Aristotelian physics was a *substratum* such that the difference between « places » was essential not only to the difference between physical elements or objects but also to the very definition of space itself. For Aristotle space did not exist independently of the bodies that occupied it, and he constructed an

elaborate sequence of arguments against the existence of void space. In this conception of space, motion was made possible only by a play of resistances, both exterior and interior to the body in motion.³⁰ Hence, motion in a void was considered impossible because, if it existed, it would be instantaneous, that is, non-temporal, and therefore logically impossible because a contradiction in terms. Beginning in the second half of the thirteenth century, however, Roger Bacon and others began to challenge Aristotle's notion and claim the possibility of finite motion in a void; and following Avempace as reported by Averroes, they denied the necessity of resistance for finite motion. In support of this theory they advanced the *distantia terminorum* argument where «The rationale for finite motion in a void was ... rooted in the idea that a dimension is divisible into parts that must, of necessity, be traversed in sequence» (Grant, p. 27). This line of argument made it possible to claim that there existed void space independent of any body that might occupy it. And just such a theory began to gain currency in opposition to Aristotle's powerful line of reasoning after the Condemnation of 1277 reaffirmed God's absolute omnipotence as regards the creation of other worlds or even the movement of our world in a rectilinear motion that would leave behind a vacuum (Grant, pp. 108-110).

Thus the ground was laid for the modern conception of space that would develop slowly between the fourteenth and eighteenth centuries. The thinkers who built this new idea of space were all advocates of an infinite void space that was «homogeneous, immutable, continuous, indivisible, and capable of receiving bodies without offering any resistance» (Grant, p. 261), but the later scholastics among them, like Bernardo Amicus, denied its dimensionality. Therefore, the revival of the Stoic tradition of infinite space by Francesco Patrizi (1529-1597) was essential because it attributed dimension to void space and also explicitly separated space from the *locus* of some body. Patrizi explicitly indicated that space is continuous, immobile and homogeneous; his space yields to a body and penetrates it as much as the body penetrates space. However, this yielding is not, for Patrizi, displacement, for displacement would happen only if space and body were mutually exclusive and this would imply discontinuous space (Grant, pp. 199-203).

This is the kind of homogeneous, geometric system space that Galileo was among the first to use in the realm of science. Aristotelian or aggregate space may perhaps be understood as the space of the pre-print world, the space of «sacred» as opposed to «profane» man, the space of the audile-tactile bias as opposed to the visual bias of system space. It is mosaic space where events and phenomena are perceived within a field in configurations of relations with contiguous events or phenomena rather than in continuous sequences or in relation to some all-encompassing whole.³¹ Patrizi claimed with reason that he had made the first systematic description of space, and such an undertaking was made possible by the new idea of space he was advancing. But this new idea was compounded from age-old notions. The Stoic idea of space was known and rejected in the Middle Ages, and the rather considerable modifications Patrizi brought to it were based on ideas that had been around in one form or another for centuries. The fact that this new idea of space took shape at this time rather than somewhat earlier may signal a psychological change in western Europe that made Patrizi's bold statements possible. If so, this new conception of space may be thought to be closely related to a new conception of the self which is either reflected in or conditioned by the new system space. Taking that to be the case, we must then imagine that the pre-Renaissance conception of the self was unified in an essential relation to «place» within the different social, economic and religious hierarchies where the individual might find himself. Motion or change for the medieval self must have been felt to be motivated by a play of exterior and interior resistances while the Renaissance self was, increasingly, self-directed in its motion and change.

As system space came to replace Aristotelian space during the Renaissance, it freed the individual from the tyranny of place in a social, theological, economic, or political hierarchy, while at the same time unifying the elements of his life within a time-space matrix that produces a continuity of the self by positing or requiring a «regularity of movement.» Since space did not have dimension independent of the bodies occupying it in the Middle Ages, time did not then play the role in conditioning the self that it was to play from the sixteenth century on. Beginning in the Renaissance, man was increasingly free, at least in principle, to define himself any way he saw

fit, but in order to define himself at all, he needed to assure himself that the definition possessed some unity in time. This new situation may well provide a partial explanation for the development of single-point perspective and point of view in the Renaissance, or for the vogue of the courtly device or *impresa* during the sixteenth century.³² And it certainly forms part of the *raison d'être* for an early autobiography, such as that of Cellini, or more clearly, for Montaigne's *Essais*.

Against this hypothetical background, what are we to make of François's behavior in this *nouvelle*? He would seem to be in some intermediary stage between two conceptions of space, and hence, between two conceptions of self. He moves freely in space, almost as if his movements were being conditioned by a system concept of space. That is, he does not appear to be essentially chained to his « place » or role as king, but rather moves easily between public and private life, easily from one role to another.³³ But this movement is not regular. There are gaps, and this lack of continuity leads us to suspect that he is not completely liberated from the earlier aggregate conception of space. The space of the *nouvelle* is not homogeneous, but rather pitted with the opaque gaps we have noted. Since the king is obliged to function in this imperfectly homogeneous space, he will be subject in some degree to the essence of these different spaces or « places » in which he successively finds himself. That is, since his movement does not have the continuity necessary to define him independently of given situations, he will, of necessity, submit in some degree to the influence of « place » in each situation. If such is indeed the case, then it would be perfectly plausible to imagine him genuinely repentant as he kneels in the chapel, « long temps en oraison. » When he enters the monastery, he has more completely left his mistress's *cabinet* behind him than any fictional character could from the seventeenth century on. The reason is that in the monastery he is affected by the *substratum* of the new place. Chameleon-like, he then blends in with his new surroundings in ways that alter him essentially, if not permanently. Place in the Renaissance, like costume, must often have exercised a vague, but real influence on personality.³⁴

Now, if the king appears to be a hybrid, influenced by two conceptions of self, each grounded in a different conception of space,

that state of affairs is mirrored in a certain undecidability built into the text, as if there were a hesitation in Marguerite's structuring of the king's character. François obviously cannot be pleased to fool the monks with his *ypocrisie* and be repentant at the same time. Marguerite could have opted for one or the other of the two possibilities and made her choice clear to her readers, but she did not choose to do so, as if she were hesitating between two perceptions of her brother. Not only does this hesitation mirror the transitional state of the conception of self that informs the prince's character, but the same hesitation is also enacted by the monastery visits as a charade and a good joke played on the monks; that is why Longarine presents the story as she does. But this version of Marguerite may be contrasted with Parlamente, who finds it just as plausible that these prayers expressed real repentance.

So, if my theory holds, the relationship between the mosaic form of this *nouvelle* and the presentation of the king's behavior is neither accidental nor superficial. On the contrary, the conception of self that dictated Marguerite's construction of the king as a character in this *nouvelle* also dictated her choice of generic convention. Indeed, it may explain, at least in part, why it is inconceivable that she would work in any other narrative form. The twentieth-century reader expects well constructed characters in traditional fiction to be consistent throughout a given work. By « consistent » I do not mean « static, » but rather that the consistent character will evolve in psychologically predictable ways. Such characters have what McLuhan calls an « inner direction » which is made possible by a private point of view.³⁵ When this consistency is lacking, the work is almost always considered to be flawed.³⁶ The belief that the successful character is a totally consistent character apparently developed in western Europe along with the great flowering of the theater at the end of the sixteenth and throughout the seventeenth centuries. During the Renaissance, such consistency was much rarer in long works than in works composed since that time, but some kind of unity of character was still usually the prerequisite for the success of the fiction. Sometimes in longer narratives like the late versions of medieval romance, this problem was solved by making the characters static types. Normally, however, the Renaissance *nouvelle* avoids the problem of consistency by presenting a single *fait divers* in which the

protagonist has no opportunity to display any possible inconsistencies of character. This *nouvelle* is an interesting exception because it presents a double anecdote, a double deception. The juxtaposition of two situations will magnify the consistency or lack thereof in the king's behavior and thus encourage the reader to speculate on the kind of relation that links the two situations.

In general, the *nouvelle* would seem to be the form best suited to presenting the isolated, disparate, fragmentary elements of a Renaissance character's life; that is why it was, in many respects, the dominant prose fiction genre of the French Renaissance. For despite the popularity of prose imitations and translations of Italian and Spanish romances, the *nouvelle* does still seem to be the Renaissance prose genre most representative of the French experience. Even Rabelais's work reads, in certain respects, like a collection of *nouvelles*. Moreover, the history of the genre coincides almost exactly with the course of the French Renaissance. The *nouvelle* came into being during the fifteenth century, and the name appears for the first time with the *Cent Nouvelles Nouvelles*, composed around 1460. G.-A. Pérouse situates the end of the genre as it was practiced by Marguerite de Navarre and her contemporaries in the period between 1610 and 1620 when it became, as Pérouse puts it, « un petit roman. »³⁷

Pérouse claims that the *nouvelle* differs from earlier stories by being narrative rather than didactic, and he sees a turning point in the early fifteenth-century *Quinze Joyes de mariage*, which are still didactic in intention and do not yet present specific characters in specific situations, but which do contain much of the observed realia that was to be the stuff of the sixteenth-century *nouvelle*. He defines the *nouvelle* in its early form as a true account of something that has just happened, of an adventure, or a *fait divers*. The *nouvelle* then, as Pérouse so often states,³⁸ is an anecdote. The choice of this word to characterize the *nouvelle* is interesting because it did not come into the French language until the middle of the eighteenth century. Since that time, it has always referred to a fleetingly amusing tale of little enduring significance. There was no need for the word in the Renaissance because it was so difficult at that time to distinguish the marginal from the significant in one's observation of human activity. An anecdote does not reflect any larger picture, it does not confirm larger claims, nor does it permit didactic generalization.

In what ways, then, are *nouvelles* anecdotes? They are certainly anecdotes to the extent that their name preserves the sense of the Latin *novus* as « extraordinary, » « unknown » or « inhabitual » (Pérouse, p. 33). They are anecdotal too in that they are supposed to relate real events rather than fictions. Earlier didactic stories, on the other hand, are not anecdotal because they show no interest in real events per se and because they do fit into a larger picture by serving explicitly and primarily as examples of proverbial wisdom. During the early Renaissance such didacticism still colored the *nouvelle*: the only justification for a « fausse nouvelle » was « les réflexions de saine et utile morale pratique que – tout comme si elle était vraie – elle pourra inspirer au public » (Pérouse, p. 34). Yet, by the time we reach the *Heptaméron*, it is no longer clear that a given story illustrates any particular proverb or maxim. On the contrary, each *devisant* will see the story illustrating a different psychological or social generalization, according to his or her own personality. In this sense, then, Pérouse (pp. 24-27) is right to insist more on the importance of the « mise en scène » of the « société conteuse » than on the substance of the stories themselves. And if the story does not illustrate a particular moral or psychological commonplace, then it is no more than an anecdote in the strictest sense of the word unless it permits a broader appreciation or understanding of the characters involved in the story. This is obviously not the case in a great many of the *nouvelles* of the *Heptaméron*. On the contrary, many of Marguerite's *nouvelles* are problematic fragments of a character's life that are not particularly revealing about that character, even though the ensuing interpretations do tell us a good deal about the *devisants*.

Naturally, this model does not accurately describe all the *nouvelles* especially those in which the character is named, Marguerite combines incidents in a way that makes the story more like the « petit roman » the *nouvelle* was to become after 1620. An example would be the story of Rolandine (21st *nouvelle*). There, the variety of events and adventures is combined in such a way as to present a complete « biography » of Rolandine. But this story is somewhat exceptional because it is presented as an example of feminine *constance*: « Or, mes dames, je vous prie que les hommes, qui nous veulent peindre tant inconstantes, viennent maintenant icy et me monstrent l'exemple d'un aussi bon mari, que ceste-cy fut bonne femme, et d'une telle foy

et perseverance; ... » (p. 174). Now, « constance » was one of the words Montaigne used to talk about the new kind of consistency of self that he was seeking. So, we can note that, when there is a need to present a self more like the kind we shall see in fiction beginning in the seventeenth century, the characters tend to be named and the form of the *nouvelle* expands into a « petit roman » like those in Sorel's *Les Nouvelles françaises* of 1623.³⁹

The twenty-fifth *nouvelle*, on the other hand, actually highlights the discontinuity of Renaissance fictional character and underlines the difficulty of reaching a global understanding of a protagonist's character from isolated events in his life. This *nouvelle* is so clearly illustrative of this discontinuity because it is something of an anomaly; instead of presenting a single event, as *nouvelles* so often do, or a chain of events that shape an exemplary character, this story presents a double event. That is, it presents two deceits, that of the lawyer and that of the monks. The action of any *nouvelle* is intended to stand as a unit, but here the divergent interpretations that the action generates point to an underlying lack of unity. In reality, this *nouvelle* presents a set of fragments, rather than a single one, as in most *nouvelles*, and a set that fits together in particularly problematic ways. Given the interpretations that make it impossible to decide precisely how the events fit together, the life that we can project very imperfectly from the events does not seem to have the consistency, the deep psychological continuity, nor the unity to support the extended structure of a novel as the nineteenth century taught us to understand it. Perhaps that is why the earliest picaresque novels often resemble more closely a set of *nouvelles* with a single, if ill-defined, protagonist than as a novel as it has developed since the seventeenth century.

So it is really not surprising that the only long work of fiction that emerges as a masterpiece from the French Renaissance is not really a novel at all. Rabelais's Menippian ramble, that sometimes takes on the look of a mock epic, poses real problems for any critic who considers all long works of fiction according to the standards set by the nineteenth-century novel,⁴⁰ and these problems are similar to the ones we have encountered in this *nouvelle*. Judged in comparison with the fully developed novel of much later periods, Rabelais's work poses serious problems of characterization. Pantagruel changes

between the first and third books from a physical giant to a spiritual one, and more serious still, Panurge seems to do an about-face, exchanging his early bravado for the most craven cowardice. Actually, we should be no more surprised by Panurge's apparently radical personality change than by the king's « devotion » coming hard upon his extramarital lovemaking. In each case, we may assume that proverbial motifs are more powerful structuring agents than the principles of modern psychological causality. Panurge has merely exchanged the bravado of youth for the timorousness of old age.⁴¹ As for the king, we may speculate that he could be penitent during his prayers because *Omne animal post coitum triste*. So these changes may be seen more as exemplary situations in their own right than as causal links connecting events in time.

The Renaissance individual was no longer chained in space, and he was not yet chained in time although, on occasion, he did submit in an inconsistent manner to both. So he was free in ways that his descendants beginning in the seventeenth century could no longer understand. No « foolish consistency » played the Emersonian hobgoblin of his newly liberated mind. Since he had shaken himself loose from those structures and strictures of medieval society that had conditioned the individual's perception of himself until the coming of the Renaissance, he was free, utterly free it sometimes seems, to act in the most illogical and inconsistent ways until he had sufficiently interiorized the newly discovered sense of chronological, linear time to feel the need to develop an inner consistency to govern his actions and unify his idea of himself.

The Renaissance hero is always, in some sense, either a picaro or an anti-picaro.⁴² That is, he passes through a chaos of events that are linked to each other only in the most problematic of ways. The succession of events seems haphazard and accidental; his presence in each of them justifies its inclusion in the collection, but it does not structure them into a single narrative. The picaro's life cannot support the structure of a novel as it was later to be understood, but his individual adventures often make fine *nouvelles*. Greene claims that Boccaccio's novellas present rigid characters; if they seem that way it is only because the novella presents a moment in their lives, a photo perhaps that freezes them in a particular posture or a single conventional role at a particular moment. It is only in a *nouvelle* such

as the one we have been examining that it becomes clear how mobile these characters could be, how easily they could step out of character, how they could change roles, and how, once they are taken out of the strict confines of the isolated anecdote, they appear mainly to be epigones of Proteus.

NOTES

- 1) See for example, Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London, 1977), pp. 74-77, 102-108, and *passim*.
- 2) *Ecrits* (Paris, 1966), p. 689.
- 3) (Paris, 1975), pp. 191-196.
- 4) See Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, trans. Mario Domandi (New York, 1963), Chap. IV; Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Basel, 1860), Part II.
- 5) Coward and Ellis, p. 77.
- 6) Quoted by Coward and Ellis, p. 75.
- 7) See for example, Edouard Bourciez, *Les Mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II* (Paris, 1886), *passim*.
- 8) *Œuvres complètes*, ed. Thibaudet and Rat, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1962). All further references will be to this edition.
- 9) *Le Plaisir du texte* (Paris, 1973), p. 46.
- 10) Allusions in one manuscript permit us to identify this lawyer as Jacques Disome. There the story begins: « En la ville de Paris y avoit un Avocat, plus estimé que neuf homme de son état... » (*Nouvelles*, ed. Yves Le Hir [Paris: PUF, 1967], p. 177). We know that Disome's wife took François I^{er} as her lover from an account in the *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François premier (1515-1536)*, ed. L. Lalanne (1864; rpt. New York: Johnson Reprint Corp., 1965), pp. 13-14: « En ce temps [April, 1515], lorsque le Roy estoit à Paris, y eut un prestre qui se faysoit appeler monsieur Cruche, grand fatiste [poète]; lequel, un peu devant, avec plusieurs autres, avoit joué publiquement à la place Maubert, sur eschafaulx, certains jeux et novalitez, c'est assavoir: sottye, sermon, moralité et farce, dont la moralité contenoit des seigneurs qui portoient le drapeau d'or à credo et emportoient leurs terres sur leurs espauls, avec autres choses morales et bonnes remonstrations. Et à la farce fut le dict monsieur Cruche et avec ses complices, qui avoit une lanterne, par laquelle voyoit toutes choses, et entre autres, qu'il y avoit une poulle qui se nourrissoit soubz une sallemante [François I^{er}'s device]: laquelle poulle portoit sur elle une chose qui estoit assez pour faire mourir dix hommes. Laquelle chose estoit à interpréter que le Roy avoit et joyissoit d'une femme de Paris qui estoit fille d'un conseiller à la cour de Parlement, nommé monsieur le Coq. Et icelle estoit mariée à un advocat en parlement très habille homme, nommé monsieur Jacques Dishomme, qui avoit tout plain de biens dont le Roy se saysit. »

- 11) Hence, this must have been a Dominican monastery, where the superior or head was a *prieur* rather than an *abbé*.
- 12) Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, ed. Michel François (Paris: Garnier, 1960), pp. 205-206. All further references will appear in the text and will be to this edition; the text has been verified against the Le Hir edition cited above.
- 13) On this characterization, see Betty J. Davis, *The Storytellers in Marguerite de Navarre's Heptaméron*, French Forum Monographs, 9 (Lexington, Kentucky, 1978), pp. 44-46.
- 14) Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues* (1611; rpt. Columbia, S.C.: The University of South Carolina Press, 1950), s. v. *hypocrisie*. The Greek prototype could mean « the acting of a part on the stage » as well as « feigning, pretence » (*OED*).
- 15) See for example, Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême* (Paris: Champion, 1930), pp. 65-92, for her relations with Briçonnet. Both Marot and Rabelais, among others, paid homage to her intellect and devotion.
- 16) The prior revealed the king's secret to his sister only « soubz le voile de confession » (p. 206).
- 17) Jean Leclercq, O.S.B., *The Love of Learning and the Desire for God*, trans. Catherine Misrahi (New York: Fordham University Press, 1961), pp. 18-19, 90.
- 18) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto, 1962), p. 37. In retrospect, François would still see his prayers as a deception, but he would probably not have denied their sincerity either. An event or a text contains several meanings simultaneously in a scribal culture (McLuhan, pp. 110-111).
- 19) Programme de l'agrégation, Université de Lille, 12 March 1964.
- 20) « The Flexibility of the Self in Renaissance Literature » in *The Disciplines of Criticism*, ed. Peter Demetz et al. (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 248.
- 21) Cf. Jean DuVignaud, « La Science fabricante de magie théâtrale » in *Spectacle et société* (Paris: Denoel/Gonthier, 1970), pp. 83-128.
- 22) On the discontinuity of Rabelais's narrative, see Terence Cave, *The Cornucopian Text* (Oxford, 1979), pp. 99, 118, and *passim*.
- 23) Cf. Benvenuto Cellini, *Autobiography*, trans. John Addington Symonds (New York: Doubleday/Dolphin Books, 1961), p. 337: « It is very true that one says to himself: 'You will have had a lesson for next time.' But that is not the case; for fortune always comes upon us in new ways, quite unforeseen by our imagination. »
- 24) Ernest Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, 1957). Kantorowicz tells us that the tradition is very old, but that it becomes explicitly articulated only around 1550. See especially, pp. 422-423 for interesting remarks on François.
- 25) There is an interesting parallel to this comparison in the role played by intarsia in the development of the theory of perspective during the Renaissance. See the account of this development by Alan Tormey and Judith Farr Tormey in the *Scientific American* (July, 1982).
- 26) Cf. Greene, p. 246.

- 27) It becomes an allegory, then, of the actual confiscation of Disome's wealth by the crown (see the passage quoted in note 10 above).
- 28) On the lawless state of sixteenth-century streets at night, see V.-L. Saulnier, *Maurice Scève* (1948-1949; rpt. Geneva: Slatkine, 1981), I, 22-24. On violence, darkness and stark contrast in life of the time, see J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, trans. F. Hopman (1924; rpt. New York: Doubleday Anchor Books, 1956), chap. I.
- 29) *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, pp. 181-183. Cf. J.R. Halle's discussion of exploration in *Renaissance Europe. Individual and Society, 1480-1520* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977), pp. 51-52.
- 30) See Edward Grant, *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 5-8, 24-25.
- 31) See McLuhan, pp. 63-65 and passim, but especially, p. 81 where he observes that the hand unaided by the eye is incapable of determining whether three things are in a line.

Mircea Eliade has made a distinction between sacred and profane space at the beginning of his classic study *The Sacred and the Profane*, trans. Willard R. Trask (New York, 1959). He claims that «For religious man, space is not homogeneous; he experiences interruptions, breaks in it; some parts of space are qualitatively different from others» (p. 20). Profane space, on the other hand, is homogeneous, neutral, and without qualitative difference between its parts. But a profane existence never exists in a pure state: «Even for the most frankly nonreligious man, all these places [the privileged places of his birth, first love, first encounter with a foreign city] still retain an exceptional, a unique quality; ...» (p. 24). Perhaps this need for a sacred space explains why late scholastics tended to assume that infinite space is God's immensity, tended to the «divinization of space» (Grant, p. 262). Sacred space gives orientation, which implies a fixed point, a center that is necessary for the existence of a world.

- 32) The *impresa* sketched guidelines for an ideal self through its function as a moral portrait. That portrait was usually formed through the expression of some noble project or its owner's conception of virtue, and therefore, it was resolutely oriented toward the future.
- 33) Geburon begins the discussion of this *nouvelle* with a remark that suggests the king was not a prisoner of his royal role, but could also abandon it to play the part of a perfect courtly lover: «... je me double bien qui c'est, si faut-il que je dye qu'il est louable en ceste chose; car l'on veoit peu de grans seigneurs qui se soulcient de l'honneur des femmes, ny du scandalle public, mais qu'ilz aient leur plaisir; et souvent sont contens qu'on pense pis qu'il n'y a» (p. 207). Perhaps this evidence of an ability to change roles explains why the anecdote was considered worthy of interest.
- 34) On the influence of costume on character during the Renaissance, see my essay «Panurge and his New Clothes», *ER*, XIV (1978), 89-104.
- 35) McLuhan, p. 28.

- 36) So if a Renaissance work persists in being great even when some or all of its characters are flawed by some sort of «inconsistency», enormous critical energy is often expended to explain the inconsistencies away. A classic example concerns Panurge's changes between *Pantagruel* and the *Tiers Livre*. See for example, Yves Eyot, «Panurge et Jean des Entommeures», *BHR*, XI (1949), 64-65, or Donald M. Frame, «The Impact of Frère Jean on Panurge in Rabelais's *Tiers Livre*» in *Renaissance and Other Studies in Honor of William Leon Wiley*, ed. Geo. B. Daniel, Jr. (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1968), pp. 83-91.
- 37) *Nouvelles françaises du XV^e siècle. Images de la vie du temps* (Geneva: Droz, 1977), p. 470, note. My discussion of the genre is based in large measure on this study. Cf. Edith Kern, «The Romance of Novel/Novella» in *The Disciplines of Criticism*, pp. 511-530; and Mary McCarthy, «Novel, Tale, Romance», *The New York Review of Books*, 12 May 1983, pp. 49-56.
- 38) Pérouse, passim, but especially, pp. 26 and 470, note.
- 39) Cf. René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Geneva: Droz, 1970), pp. 26ff.
- 40) Cf. note 36 above. Webster's New Collegiate Dictionary defines «novel» as «A fictitious prose tale of considerable length, in which characters and actions professing to represent those of real life are portrayed in a plot; ...» One difficulty is that «real life» does not mean the same thing today as it did in the sixteenth century, and in a sense, it is impossible to define the novel with any real precision because, as my friend, Kurt Weinberg, recently remarked, «The novel is 'ab-normal',» by which I take him to mean that the novel is formally heterogeneous because it is a vehicle for presenting idiosyncratic individualities.
- 41) Cf. Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins* (1539; rpt. Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1964), emblem 12, pp. 34-35.
- 42) On this terminology, see Harry Sieber, *The Picaresque* (London: Methuen, 1977).

EL MADRID DE LARRA : DEL JARDIN PUBLICO A LA NECROPOLIS

Edward BAKER

En casa y en la calle, en el teatro y en el café, en la fonda nueva o sentado a la mesa del castellano viejo, la queja de Larra es siempre y en todas partes la misma : los españoles son toscos. No los españoles en general, porque el aristócrata podrá serlo o no y el pueblo tiene que ocuparse de problemas más apremiantes. Es la «clase media», la suya propia, el objeto de sus quejas. El burgués español, a diferencia del de otros países – entiéndanse Francia e Inglaterra – no es nada fino y cuando más se nota su carencia de finura es cuando está a sus anchas, el momento en que, desembarazado de obligaciones «externas» de tipo económico o político, procura divertirse. Entonces se pone de manifiesto su rudeza y se porta como quien es : un hombre que hace traición a la misión histórica de su clase. No hay que trivializar. La burguesía ascendente no había venido al mundo a empuñar los cubiertos como mandan cánones, sino que estaba para imponer en lo que podía sus intereses y sus normas, entre las cuales su libertad, y para rehacer España a imagen y semejanza de éstas y

aquellos. La queja no es trivial. Larra sabía muy bien que hay una estrecha relación entre el ocio como forma de sociabilidad y el nivel histórico de un grupo, de una clase, de un país.

Los españoles no saben divertirse. Para muestra, basta un botón: Braulio, el ubicuo, el inevitable castellano viejo. Treinta años antes de que se publicara el artículo que le dio a Braulio la inmortalidad, Moratín había expulsado a su personaje, D. Eleuterio Crispín de Andorra no solamente del café sino de la propia villa y corte, pero en 1832 Larra no puede movilizar la autoridad simbólica de un estado para el que el despotismo ilustrado se ha reducido a un despotismo sin adjetivos. Por otra parte, a Braulio no se le puede quitar de en medio sin más contemplaciones porque, a diferencia de D. Eleuterio, no es un cualquiera.

[M]i amigo Braulio escribe Larra en «El castellano viejo», está muy lejos de pertenecer a lo que se llama gran mundo y sociedad de buen tono; pero no es tampoco un hombre de la clase inferior, puesto que es un empleado de los de segundo orden, que reúne entre su sueldo y su hacienda cuarenta mil reales de renta; que tiene una cintita atada al ojal y una crucecita a la sombra de la solapa; que es persona, en fin, cuya clase, familia y comodidades de ninguna manera se oponen a que tuviese una educación más escogida y modales más suaves e insinuantes.¹

Braulio es un personaje mucho más peligroso que el pobre de D. Eleuterio porque puede andar por Madrid con el mayor desembarazo, puesto que no está controlado ni por una instancia política o social superior a sus fuerzas ni por las «reticencias urbanas» y «esa delicadeza de trato que establece entre los hombres una preciosa armonía.» (I, 115) A Larra le produce la libertad con la que su personaje se mueve por Madrid un azoramiento especialmente intenso porque Madrid es para él lo contrario de la libertad, ya que su oficio de escritor público le impone la necesidad de abandonar el refugio de su casa y lanzarse a la calle. Y es que Larra vive no solamente en sino además de Madrid, cuya vida cotidiana es su material de trabajo más abundante e inmediato. La tensión entre casa y calle, entre vida íntima y vida pública constituye uno de los fundamentos estructurantes

de la obra de Larra. Su personalidad de escritor la forma y deforma el hecho de que no tiene más remedio que «[andar] por esas calles a buscar materiales para mis artículos.» (I, 114) Se trata de un comportamiento diametralmente opuesto al del *flâneur*, a pesar de lo mucho que Larra tiene en común con aquella figura. El *flâneur* deambula, callejea, flanea en resumidas cuentas, entremezclándose con una muchedumbre con la que no se confunde sin embargo en ningún momento. Es el ocioso por excelencia y su ociosidad le separa de los que van con algún propósito, el que sea, a alguna parte. Larra, en cambio, sale a la calle – y va al café, a la ópera, al teatro, al baile de máscaras, a todas partes – a trabajar.

Pero en algo se parece al *flâneur*, anda por la calle como si ésta fuera un interior:²

Embebido en mis pensamientos, me sorprendí varias veces a mí mismo riendo como un pobre hombre de mis propias ideas y moviendo maquinalmente los labios; algún tropezón me recordaba de cuando en cuando que para andar por el empedrado de Madrid no es la mejor circunstancia la de ser poeta ni filósofo: más de una sonrisa maligna, más de un gesto de admiración de los que a mi lado pasaban, me hacía reflexionar que los soliloquios no se deben hacer en público; y no pocos encontrones que al volver las esquinas de con quien tan distraída y rápidamente como yo las doblaba, me hicieron conocer que los distraídos no entran en el número de los cuerpos elásticos, y mucho menos de los seres gloriosos e impasibles. (I, 114)

Larra comete el error de andar por las calles de Madrid como si estuviera en su casa, haciendo en público lo que debiera hacer en privado: un soliloquio. Y esto también le diferencia del *flâneur*, cuyo estatuto de hombre privilegiado se basa en que está y no está, en que sabe dosificar una presencia física que pasa desapercibida por la muchedumbre. Larra, en cambio, es el solitario que quisiera pasar desapercibido pero que llama la atención por espiritualmente ausente. La distracción le hunde.

En semejante situación de mi espíritu, ¿qué sensación no debería producirme una horrible palmada que una gran mano,

pegada (a lo que por entonces entendí) a un grandísimo brazo, vino a descargar sobre uno de mis hombros, que por desgracia no tienen punto alguno de semejanza con los de Atlante? (...)

¡Cómo dirá el lector que siguió dándome pruebas de confianza y carino? Echóme las manos a los ojos y sujetándome por detrás: '¿Quién soy?', gritaba, alborozado con el buen éxito de su delicada travesura. «¿Quién soy?» «Un animal [irracional]», iba a responderle; pero me acordé de repente de quien podría ser, y sustituyendo cantidades iguales: «Braulio eres», le dije.

Al oírme, suelta sus manos, ríe, se aprieta los ijares, alborota la calle y pónenos a entrambos en escena. (I, 114)

Y esto es lo que menos le puede perdonar al castellano viejo. Para Larra, el anonimato es fundamental a la hora de trabajar porque necesita confundirse con la muchedumbre a la vez que la contempla desde fuera, es decir que tiene que remedar el comportamiento del *flâneur* con un propósito contrario al de éste, con un propósito simplemente. Braulio, al ponerles a los dos en escena, da un giro de ciento ochenta grados a las condiciones *sine qua non* de trabajo del escritor y le transforma en protagonista de un espectáculo perfectamente grotesco coyo público es la muchedumbre. El escritor, en lugar de ver es visto.

Sabido es que Braulio celebra al día siguiente sus días y que ha abordado a su amigo en la calle con el propósito de invitarle al agasajo que se va a dar en su casa. Aquello termina «con el más horroroso estruendo y confusión» cosa por otra parte inevitable, dada la «crasa ignorancia de los usos sociales. Interesa mirar con algún detalle el momento culminante de aquella comida porque hay en ella una clave para la comprensión de «Jardines públicos».

[E]l convidado de enfrente, que se preciaba de trinchador, se había encargado de hacer la autopsia de un capón, o sea gallo, que esto nunca se supo: fuese por la edad avanzada de la víctima, fuese por los ningunos conocimientos anatómicos del victimario, jamás parecieron las coyunturas. «Este capón no tiene coyunturas», exclamaba el infeliz sudando y forcejeando, más como quien cava que como quien trincha. ¡Cosa más rara!

En una de las embestidas resbaló el tenedor sobre el animal como si tuviera escama, y el capón, violentamente despedido, pareció querer tomar su vuelo como en sus tiempos más felices, y se posó en el mantel tranquilamente como pudiera en un palo de un gallinero.

El susto fue general y la alarma llegó a su colmo cuando un surtidor de caldo, impulsado por el animal furioso, saltó a inundar mi limpiísima camisa: levántase rápidamente a este punto el trinchador con ánimo de cazar el ave prófuga, y al precipitarse sobre ella, una botella que tiene a la derecha, con la que tropieza su brazo, abandonando su posición perpendicular, derrama un abundante caño de Valdepeñas sobre el capón y el mantel; corre el vino, auméntase la algazara, llueve la sal sobre el vino para salvar el mantel; para salvar la mesa se ingiere por debajo de él una servilleta, y una eminencia se levanta sobre el teatro de tantas ruinas. Una criada toda azorada retira el capón en el plato de su salsa; al pasar sobre mí hace una pequeña inclinación, y una lluvia maléfica de grasa descende, como el rocío sobre los prados, a dejar eternas huellas en mi pantalón color perla; la angustia y el aturdimiento de la criada no conocen término; retírase atolondrada sin acertar con las excusas; al volverse tropieza con el criado que traía una docena de platos limpios y una salvilla con las copas para los vinos generosos, y toda aquella máquina viene al suelo con el más horroroso estruendo y confusión. (I, 118-119).

Es frecuente en Larra el empleo de modelos científicos con fines satíricos. En el caso de «El castellano viejo», la clave para «Jardines públicos» está en la relación que guarda la naturaleza con la sociedad en el pasaje que hemos citado. La mecánica newtoniana nos proporciona una concepción absolutamente racional del mundo físico. Éste funciona con una precisión matemática en la que una causa determinada, por ejemplo la torpeza del trinchador que hace que el capón vuele por los aires como en sus mejores tiempos – grotesco remedo del mundo natural – produce siempre un determinado efecto. En su concatenación de causas y efectos, la comida en casa de Braulio es una representación alegórica de un mundo físico, de una naturaleza mecánicamente perfecta que choca violentamente con un

mundo social regido por la más perfecta irracionalidad y por una barbarie que, aunque llena indudablemente de buenas intenciones, no deja de ser barbarie.

A la vista está que el español no sabe, o como dice Larra en «La fonda nueva», «no siente la necesidad interior de divertirse» (I, 269) y cuando la siente «se divierte como los sabios..., con sus propios pensamientos.» Hay, sin embargo una excepción que confirma la regla.

Un día solo de la semana, y eso no todo el año, se divierten mis compatriotas : el lunes, y no necesito decir en qué... (I, 269)

Se refiere Larra a los toros, tema que le interesa como epígono que en parte era de los ilustrados, y no solamente por el animal sino por la degradación real o supuesta de los espectadores.

Así es que amanece el lunes y parece que los habitantes de Madrid no han vivido los siete días de la semana sino para el día en que deben precipitarse tumultuosamente en coches, caballos, calesas y calesines fuera de las puertas, y en que creen que todo el tiempo es corto para llegar al circo, adonde van a ver a un animal tan bueno como hostigado, que lidia con dos docenas de fieras disfrazadas de hombres, unas a pie y otras a caballo, que se van a disputar el honor de ver volar sus tripas por el viento a la faz de un pueblo que tan bien sabe apreciar este heroísmo mercenario. Allí parece que todos acuden orgullosos de manifestar que no tienen entrañas, y que su recreo es pasear sus ojos en sangre, y ríen y aplauden al ver los destrozos de la corrida. (I, 29)³

Si exceptuamos los lunes, el español se divierte poco y mal porque además de no sentir la necesidad, no tiene ni dónde ni en qué. Se pregunta el extranjero de «La fonda nueva»,

— Pero habrá juegos de mil suertes diferentes como en toda Europa... Habrá jardines públicos donde se baile; más en pequeño, pero habrá sus Tívolis, sus Ranelagh, sus Campos Elíseos... habrá algún juego para el público.

La contestación de su cicerone madrileño es tajante :

— No hay nada para el público : el público no juega. (I, 269)

Estas líneas fueron escritas en agosto de 1833, un mes antes de morir Fernando VII. Diez meses más tarde y en plena transición, ya existía lo que el extranjero de «La fonda nueva» se imaginaba que tenía que existir : jardines públicos.

* * *

En todo intento de captar la realidad urbana o simplemente de vivirla con los ojos abiertos, hay una concepción del campo que será tanto más implícita cuanto más se ejerza desde la ciudad un dominio económico, político y cultural sobre él. En ningún ámbito de la Edad Moderna es tan intensa la presencia de lo urbano como en la literatura cuyo punto de partida es la sistemática negación de esa presencia. Me refiero a los libros de pastores, buena parte del teatro renacentista, buena parte del teatro renacentista, y la poesía bucólica, a toda aquella literatura que elabora una visión mas o menos arcádica de espacios, gentes y cosas.

Es lógico que así sea. La literatura moderna empieza en España cuando Calisto se salta las tapias del jardín de Melibea, transformando su huerto cerrado en espacio conflictivo, inserto en una ciudad castellana de intensa actividad comercial y, con toda probabilidad, manufacturera también. La literatura arcádica, en cambio, recoge y asimila las contradicciones de la nueva sociedad y las sublima, elevando, es decir, reduciendo la ciudad a corte y, acto seguido, a «verde y ameno prado», y trasformando al cortesano en pastor. Éste, como es natural, no trabaja sino que se lamenta, porque tiene de qué. El gran descubrimiento que comparte Fernando de Rojas con su contemporáneo Maquiavelo es la mundanidad del mundo, su radical inmanencia y, por lo tanto, el carácter ideológico de lo trascendente. Las consecuencias, adivinadas por Rojas y plasmadas en un libro único, son terribles : el mundo, y en la *Celestina* no hay más mundo

que la ciudad, se rige por relaciones de cambio, interés, engaño. Lo demás es falsa conciencia. La literatura arcádica responde a aquella visión y a los acontecimientos que la motivaron – crisis general del feudalismo y transición al capitalismo comercial y manufacturero incipiente y al estado moderno – sublimando la visión y los acontecimientos y desplazándolos a un campo paisajísticamente refigurado como Naturaleza con mayúscula, espacio armónico donde las cuitas se vuelven convencionalidad. Armonía relativa de un mundo hecho de desarmonías, la Arcadia es el opio del cortesano.

La ciudad es su negación. No se conoce en España, hasta el siglo XIX, ninguna idealización global de la ciudad como *habitat*. De algunos de sus habitantes sí, porque durante el último tercio del setecientos hay una literatura y una pintura casticistas que ensalzan a majos, manolas, chisperos y otros tipos populares, y que lejos de ser un acercamiento al pueblo, señalan importantes cambios de las relaciones de poder dentro de un régimen señorial cuyo fin se acerca. Pero no existe hasta muy entrado el siglo XIX aquel costumbrismo degradado que transforma Madrid en una superstición zarzuelera y supuestamente entrañable. Antes, habérselas con la ciudad significaba plantear los más difíciles problemas de captación de realidades, pero de realidades urbanas y no exclusivamente de ámbitos cortesanos.⁴ En la España moderna puede servir de ejemplo, probablemente el mejor que hay junto con el *Lazarillo de Tormes*, la figura del Licenciado Vidriera. Éste, cuando enloquece, precisamente en Salamanca y por negarse a completar su saber de armas y letras con otro erótico, es llamado a Valladolid, y no por casualidad. Valladolid es, además de corte, la gran ciudad castellana y el Licenciado Vidriera va a ella por las mismas razones por las que Don Quijote rehuye, con una sola excepción, las concentraciones urbanas. El medio rural en que se mueve el hidalgo es el *locus* de los mecanismos de inadecuación que ponen en marcha su novela. El Licenciado es la antítesis del hidalgo. La negación de su propia corporeidad y, por lo tanto, de la naturaleza, le abre a la materialidad del nuevo mundo urbano al que es absolutamente ajeno.

Pero si se da en la Edad Moderna el intento en el plano ideológico de expulsar a la naturaleza del medio urbano, puede observarse en el mundo contemporáneo una tendencia contraria, desde el primer momento en que domina, aunque de forma a veces incompleta y

endeble, el modo de producción capitalista. Entonces se pretende reintegrar y urbanizar a la naturaleza dentro de la ciudad burguesa que está en gran parte por hacer. Esto se consigue, *grosso modo*, de dos maneras: primero, mediante la transformación de la función social – y siempre de acuerdo con la lógica de la producción y circulación de mercancías – de ciertos espacios señoriales, como por ejemplo el parque, o más exactamente el conjunto palacio-parque-jardín y, en segundo lugar, y dentro de la misma lógica, creando espacios nuevos, como el *square* inglés.

En la Europa precapitalista, el primer espacio arquitectónico con pretensiones totalizantes es la catedral. La estructura del lugar sagrado debe organizarse para que sus partes se ensamblen, como mediación sensible entre el hombre y Dios, para orientar los pensamientos de los fieles hacia el más allá. En la España contemporánea, nadie como Clarín ha entendido y sabido expresar la evolución de la catedral como totalidad espacial sacralizada. *La Regenta* empieza en la torre de la catedral de Vetusta y termina en el suelo con un beso de sapo que deposita el monaguillo en los labios de Ana de Ozores. Durante este larguísimo descenso, el lugar sagrado, cuyo orden interno pretende tener un solo referente ultramundano, es penetrado sistemáticamente hasta la total desacralización que localiza la religiosidad de los vetustenses allí donde tiene forzosamente que encontrarse: a ras de suelo. A continuación, y fuera ya del marco de la literatura, la catedral como espacio social inmanente viene a desempeñar el único papel que puede, o sea que se convierte en obra de arte que experimenta a su vez una resacralización cuyo espacio más representativo es el museo.⁵

Las grandes pinacotecas son, entre otras muchas cosas, el almacén de una cultura pictórica palatina cuyo mundo social ha desaparecido. El museo es la institución que recoge los fragmentos pictóricos de ese mundo periclitado, reordenándolos en escuelas nacionales y en una evolución cronológica que encubre una hipostatización.

Al emprender España desde fines del siglo XVIII la transición hacia el dominio de las formas de propiedad burguesas, empezando por los conatos de reforma agraria en tiempos de Carlos III y las primeras desamortizaciones eclesiásticas bajo Carlos IV, se inicia un proceso lento y desigual de declive y reorganización de los dos

espacios esenciales a los que vengo refiriéndome, la catedral y el palacio, entendido éste último como conjunto y no como un simple edificio. Tiene especial interés para nosotros la transformación del conjunto palatino, ya que es éste el que da una serie de espacios culturales que guardan en todos los países de Europa una estrecha relación con la nueva organización temporal y espacial del trabajo y el ocio capitalistas. La quiebra del Antiguo Régimen tiende a disolver el conjunto palatino, acabando con un espacio cuyo principio rector era la aristocrática abolición del trabajo. La disolución fragmenta la estructura integral y las diversas partes del conjunto vuelven a aparecer por separado e integradas, cada una de ellas, en distintas funciones del mundo burgués. Un ejemplo: el museo es el palacio que se apropia el nuevo estado, que transforma sus pinturas y demás objetos en propiedad de la «nación», es decir, del nuevo bloque social dominante, propiedad cuyo *pendant* individual es el coleccionismo, el fetiche estético más importante de nuestra época.

Al mismo tiempo hay un intento de recomponer el conjunto palatino, o más exactamente un simulacro de conjunto, como Arcadia –aunque con ribetes claramente utópicos– del ocio burgués. Se trata del jardín público.

* * *

Los jardines públicos madrileños pretendían ser un modesto remedo de los grandes *pleasure gardens* londinenses de los siglos XVIII y XIX, que eran, a su vez, lejanos antecesores de los parques de atracciones de nuestra época. El jardín de Vauxhall, en palabras de un personaje de *The Citezen of the World* de Oliver Goldsmith, «une la belleza rural con la magnificencia cortesana», puestas ambas cosas al alcance de bolsillos medios. Dichas características son esenciales para entender el funcionamiento de los jardines madrileños que elogia Larra en su artículo de 1834. Hay, sin embargo, grandes diferencias. En los de Londres, existía ya a fines del siglo XVIII y principios del XIX un público numéricamente masivo y socialmente complejo para el que se reproducía, o al menos se intentaba recordar, el gran espectáculo del barroco señorial y absolutista unido a la sensibilidad romántica e historicista. Basta un ejemplo: Hacia 1820 se monta en el jardín de Vauxhall ante varios miles de espectadores

una representación de la batalla de Waterloo con mil soldados y doscientos caballos. Estas trivializaciones anecdóticas y espectaculares de la historia es evidente que tienen un estrecho parentesco no solamente con el espectáculo barroco sino también con el novelón histórico de la época y con un cierto tipo de cine pseudomonumental y pseudohistórico de nuestro días.⁶

Los jardines públicos de que habla Larra son infinitamente más modestos en extensión, en las diversiones que proporcionan y, sobre todo, en el público nada multitudinario que pretenden atraer. Mesonero, que debía haber sido poco amigo de ciertas expansiones, nos sitúa geográfica y moralmente el jardín de las Delicias en *El antiguo Madrid*:

A la otra esquina de esta calle del Almirante, y entre ésta y la llamada hoy de la Veterinaria (antes de San José), se alzaba ya en principios del siglo pasado (es decir, el siglo XVIII. EB) la casa y famoso jardín del Conde de Baños, después del de Altamira, y luego del Duque de Medina de las Torres, conocida modernamente por las Delicias, cuando estaba abierto al público con bailes, conciertos, baños, fonda y otros excesos;... Hoy todo se ha transformado en palacios, circos, etc.⁷

He aquí la descripción que nos da Larra del mismo jardín:

El jardín de las Delicias, abierto ha más de un mes en el paseo de Recoletos, presenta por su situación topográfica un punto de recreo lleno de amenidad; es pequeño, pero bonito; un segundo jardín más elevado, con un estanque y dos grutas a propósito para comer y una huerta en el piso tercero, si nos es permitido decirlo así, forman un establecimiento muy digno del público de Madrid. Una buena fonda y café, anejos al jardín, proporcionan a los concurrentes toda clase de refrigerios de buena confección y bien servidos. Una buena música en ciertos días ameniza el paseo, y puede servir para bailar. Para nada consideramos más útil este jardín que para almorzar en las mañanas deliciosas de la estación en que estamos, respirando el suave ambiente embalsamado por las flores, y distrayendo la vista por las bonitas perspectivas que presenta, sobre todo,

desde la gruta más alta; y para pasear las noches de verano. La buena disposición de su alumbrado por medio de faroles reverberos colocados a distancias proporcionadas, al mismo tiempo que contribuye a la perspectiva, es otra de sus mejores circunstancias. Hay además una mesa de billar y un café a cubierto de la intemperie, anejos al jardín.

Y termina con un detalle enternecedor:

El empresario, deseoso de satisfacer por todos los medios posibles los deseos de sus abonados, da ramos de flores, idea ciertamente peregrina y que debe ser de mucho mérito, a los ojos, sobre todo del bello sexo. (I, 412)

No es éste ciertamente el Larra al que estamos acostumbrados, el gran satírico cuyo lenguaje fue producto entre otras cosas de interminables lecturas de Quevedo y de ensayos de estilo igualmente interminables, gracias a los cuales llegó a escritor y no a otra cosa. El autor de estas líneas sobre el jardín de las Delicias parece aspirar a ser un Montemayor decimonónico de infima categoría metido a director interino del *Museo de las Familias*, cosa tan aparentemente inexplicable como de fácil explicación.

Desde mediados del siglo XVIII existe en Madrid, como antes o después en casi todas las grandes ciudades europeas, un *Diario de Avisos*, una publicación periódica enteramente compuesta de anuncios. Su finalidad era poner en conocimiento del lector el hecho de que en tal sitio estaba en venta tal o cual producto, o que una joven de cualidades morales impecables buscaba colocación. Este tipo de anuncio no tiene especial interés para nosotros, al menos aquí y ahora, aunque es una fuente importante para otros estudios. Entendemos por anuncio otra cosa estrechamente relacionada con la alucinante publicidad de cuantos conacs virilizantes, pantalones tejanos y presidentes de consejos de Ministros hay en nuestro mundo. El anuncio es un tipo de discurso que moviliza el conjunto de deseos-apetencias-insatisfacciones de un determinado sector de la sociedad, diferenciándolo de otros (o, a la inversa, creando una «fusión» de sectores basada en una movilidad social fantástica) y orientándolo hacia un objeto, una mercancía de determinadas características, cuyo

consumo es capaz de proporcionar una cierta satisfacción que llamamos felicidad, a la vez que estimula la insatisfacción y con ella el consumo repetido del mismo producto o de otro cualquiera, siempre que tenga las mismas características movilizadoras.

Huelga decir que Larra no llegó, ni pudo llegar en 1834, a los extremos que para el capitalismo monopolista en su etapa de senectud constituye una cierta «normalidad». Pero, por otra parte, si el *Diario de Avisos* inicia en su primer avatar dieciochesco la etapa prehistórica del anuncio, «Jardines públicos» representa una primera infancia en que el anuncio en sentido estricto empieza a existir y a tomar conciencia de su propia naturaleza histórica y discursiva. Así lo indican estas líneas publicadas unas semanas antes del artículo de Larra en un *Diario de Avisos* que ya no era el del siglo XVIII.

JARDIN DE LAS DELICIAS EN EL PASEO DE RECOLETOS

Deseando proporcionar a este respetable público todas las comodidades posibles para hacerle más grata la mansión en este establecimiento, se ha abierto la fonda en uno de los cuartos principales del palacio, donde hay hermosos salones y piezas con vista a los jardines, en las que se servirán con el mayor esmero comidas, almuerzos y meriendas. Asimismo, se ha dispuesto, por ahora y si el tiempo lo permite, haya todos los jueves y días festivos de la temporada de verano, una brillante música de banda militar, que tocará piezas escogidas de las mejores óperas, debiendo empezar hoy cinco del corriente desde las seis y media de la tarde hasta las once de la noche, sin que se exija por este gasto extraordinario más retribución que el mismo real de entrada que se lleva en los demás días; con la diferencia de que no se desquitará del gasto que hagan los concurrentes, exceptuándose los señores abonados que tendrán su entrada franca como hasta aquí. Para más comodidad se ha puesto una línea de faroles de reverbero en todo el tránsito que hay desde la fuente de la Cibeles hasta la puerta del café, con lo que está perfectamente alumbrado el paseo.⁸

Suponiendo que es exacta nuestra afirmación, o sea, que el artículo de Larra es real y efectivamente un anuncio y no la simple

expresión fáctica de la oferta de un comercio y de unos servicios relativamente modestos y de una demanda igualmente modesta, ¿qué es lo que anuncia, a quién pretende movilizar y para qué?

Por de pronto, lo que se anuncia en «Jardines públicos» forma parte de un proyecto histórico de la «clase media»: la transformación de las formas de ocio del Antiguo Régimen en ocio burgués, y el aprendizaje indispensable para efectuar la transformación, que ya se había iniciado tímidamente durante el último tercio del siglo XVIII. Larra se da perfecta cuenta de que la creación de un ocio burgués es extremadamente problemática porque depende, a su vez, de la formación de una sociabilidad específicamente burguesa, de formas de comportamiento que en España prácticamente no existían. La burguesía española es «un grupo social que no tiene conciencia clara de sí mismo».⁹ Y la de Madrid menos todavía, como observa Larra: «Apenas tenemos una clase media, numerosa y resignada con su verdadera posición; si hay en España clase media, industrial, fabril y comercial, no se busque en Madrid, sino en Barcelona, en Cádiz, etc...». (I, 411) Consecuencia de ello es, en la capital, una «confusión de clases» que entorpece el aprendizaje deferenciador.

La clase media, compuesta de empleados o *proletarios de centes* (La clase media de Madrid, se entiende. El subrayado es de Larra. EB.), sacada de su quicio y lanzada en medio de la aristocracia por la confusión de clases, a la merced, de un frac, nivelador universal de los hombres del siglo XIX, se cree en la clase alta, precisamente como aquél que se creyese en una habitación sólo porque metiese en ella la cabeza por una alta ventana a fuerza de elevarse en puntillas. Pero ésta, más afectada todavía, no hará cosa que deje de hacer la aristocracia que se propone por modelo. En la clase baja, nuestras costumbres, por mucho que hayan variado, están todavía muy distantes de los jardines públicos. Para ésta es todavía monadas exóticas y extranjeriles lo que es ya para aquélla común y demasiado poco extranjero. He aquí la razón por que hay público para la ópera y para los toros, y no para los jardines públicos. (I, 412)

Así se explica el lenguaje empalagoso y bucólico que emplea Larra en la parte del artículo correspondiente al anuncio, tan distinto del lenguaje crítico, el suyo real y verdadero, que emplea en la primera parte. Lo que sucede es que existe un objeto, el jardín público, cuyo sujeto colectivo es necesario «crear» en el sentido de organizar, movilizar, diferenciar de otros – el de la ópera y el de los toros – y proporcionar una mínima «conciencia... de sí mismo». Y lo cierto es que las posibles reacciones de ese sujeto colectivo son prácticamente desconocidos y que tampoco existe un modelo lingüístico fácilmente reconocible para abordarle, porque se trata de un género, de una práctica discursiva, que se está inventando en aquel momento. Es más, el medio de transmisión de aquel discurso es el periódico, una de cuyas finalidades más importantes es precisamente definir y organizar al posible sujeto colectivo del consumo del ocio y transformarlo en público, como ha observado Walter Benjamin en «París, capital del siglo XIX». Y el periódico en la España de 1834 está otra vez en la infancia debido a su casi desaparición durante la segunda década fernandina. Puede afirmarse, por lo tanto, que el lenguaje un poco infantil de este anuncio – aparte de que todo anuncio puede tener un efecto infantilizador – refleja la escasa madurez histórica de la situación.

Ahora, si es necesario inventar el lenguaje del ocio entendido como mercancía en un país donde todo el mundo, en opinión de Larra, «ha vivido para hacer penitencia» (I, 411), resulta igualmente necesario inventar otro lenguaje sin el cual el primero carecería de contexto y de sentido, el del trabajo. Porque uno de sus aspectos esenciales, el trabajo que realiza el propio Larra, es una de las claves para entender la obra del autor y muy señaladamente la cuestión de los jardines públicos.

Larra es consciente en todo momento de que su actividad literaria es un trabajo insertado en un mecanismo de mercado que, aun siendo primitivo, determina en buena medida su labor de periodista. Esta situación produce un movimiento doble y simultáneo de repulsión y atracción, fácilmente detectable en su obra, que se plasma en la dialéctica del pseudónimo: *El Pobrecito Hablador*, *Fígaro*, etc. El pseudónimo es máscara y reclamo a la vez, refugio simbólico que al mismo tiempo reproduce el gesto con el que el escritor se apresta a conquistar al público. Por otra parte, el escritor necesita un refugio

real y verdadero, un lugar auténticamente ameno, algo que le ponga a salvo de la calle. La casa es el espacio privado, antítesis de la calle, donde el escritor puede permitirse alguna vez el lujo de quitarse la máscara, pero solamente para escribir, es decir, para ponerse otra vez la máscara. Porque lo que unifica la casa y la calle es precisamente el trabajo, la actividad literaria que le impulsa a Larra a salir a recoger materiales para hacer un artículo. Y la materia prima del artículo, no lo olvidemos, es con frecuencia el ocio de los demás. O sea que dentro de la estructura de la obra, aunque no necesariamente a nivel estrictamente empírico, el que no se divierte, el que no puede nunca divertirse no son los españoles en general sino el propio Larra.

Estas consideraciones ponen al descubierto el doble carácter arcádico-utópico del jardín público. Las representaciones arcádicas y utópicas tienen en común lo suficiente como para ser confundidas mucho más de lo que debieran. El lugar ameno, lo mismo que la utopía, es un « ningún lugar » que parte de una concepción armonista del mundo. Pero hay un aspecto esencial en que la Arcadia y la utopía son contrarias la una a la otra. La utopía supone no solamente la infelicidad ante las relaciones sociales imperantes sino la crítica que lleva a la transformación de éstas en otras más acordes con las necesidades de los seres humanos. Pero supone además, y ello es de una importancia fundamental, la movilización para actividades constructoras. El protagonista utópico hace, trabaja, transforma el mundo, aunque en un plano marcadamente subjetivo. La Arcadia, en cambio, es una sublimación de la infelicidad. Se da de golpe y porrazo, sin esfuerzo alguno. El sujeto arcádico podrá moverse – andará por bosques y prados – pero en el fondo no hace absolutamente nada.

En la visión que de los jardines públicos nos da Larra, hay una presencia simultánea de lo arcádico y lo utópico, del refugio y del proyecto histórico. En la necesidad de refugiarse que siente el autor, hay casi siempre un ribete aristocratizante, pero su refugio no es el del aristócrata que « hasta en sus diversiones parece huir de toda ocasión de rozarse con cierta gente. »

Una señora tiene su jardín público, su sociedad, su todo, en su cajón de madera, tirado de dos brutos normandos, y no hay

miedo que si se toma la molestia de hollar el suelo con sus delicados pies algunos minutos, vaya a confundirse en el Prado con la multitud que costea la fuente de Apolo : al pie de su carruaje tiene una calle suya, estrecha, peculiar, aristocrática. (I, 411-412)

El cajón de madera metaforiza comportamientos que se asocian con la sociedad señorial basada en la propiedad territorial vinculada. Forma, además, un vivo contraste con el modelo de concurrencia del liberalismo clásico que propone Larra y que éste desea que arraigue no solamente en la economía « industrial, fabril, y comercial » y en la legislación, sino también en las costumbres, en la sociabilidad de la clase media. Sin embargo,

Después de tan larga esclavitud es difícil saber ser libre. Deseamos serlo, lo repetimos a cada momento ; sin embargo, lo seremos de derecho mucho tiempo antes de que reine en nuestras costumbre, en nuestras ideas, en nuestro modo de ver y de vivir la verdadera libertad. Y las costumbres no se varían en un día, desgraciadamente, ni con un decreto, y más desgraciadamente aun, un pueblo no es verdaderamente libre mientras que la libertad no esté arraigada en sus costumbres e identificada con ellas. (I, 412)

Mas la concurrencia social que persigue Larra no se dará en la calle. En último termino, él tampoco pretende « confundirse en el Prado con la multitud que costea la fuente de Apolo », a pesar de su queja de que « nos da cierta vergüenza inexplicable de comer, de reír, de vivir en público : parece que se descompone y pierde su prestigio el que baila en un jardín al aire libre, a la vista de todos. » (I, 412) Larra quiere tener para sí mismo y para su clase « una calle suya » aunque no tan « estrecha » y « peculiar » como la aristocrática. Quiere una calle que no sea calle y que evite la « confusión de clases ». El jardín público desempeña ese papel en la imaginación del escritor. Es el lugar ameno donde podrá vivir en público sin vivir en público.

Al mismo tiempo, hay en estas páginas algo muy cercano a la utopía, porque el jardín público parece ser para Larra el modelo incipiente de lo que la moderna ciudad burguesa racionalizada, el

futuro Madrid de don Angel Fernández de los Ríos, debiera llegar a ser. El jardín público, con sus calles bien alumbradas y sus perspectivas, su fonda y sus perspectivas, su fonda y su café que, a diferencia de los demás, « proporcionan a los concurrentes toda clase de refrigerios de buena confección y bien servidos », su salón de baile y su billar, constituye una gran ciudad utópica donde es posible una reconciliación entre lo privado y lo público, entre el ocio y el trabajo, donde el escritor público puede quitarse definitivamente la máscara.

* * *

Los *pleasure gardens* de Londres tuvieron larga vida : durante los siglos XVIII y XIX había, entre los grandes que atraían a un público masivo y otros más modestos, varias decenas de ellos. No así los de Madrid.¹⁰ La visión entre utópica y arcádica que de ellos tenía Larra era poco compatible con una realidad que éste conocía demasiado bien. Apenas había en el Madrid de 1834 una « clase media ». Si habría en un futuro próximo una nueva formación oligárquica que, al amparo de la desamortización y el agio, construiría en Recoletos y la Castellana sus palacios, mientras que las casas nuevas que fustigó Larra acababan con buena parte de los espacios ajardinados. Así lo entendió Mesonero en su *Nuevo manual de Madrid* de 1854.

Los [jardines] privados de las Delicias, en el paseo de Recoletos, y de Apolo, en la puerta de Bilbao, que hace pocos años fueron públicos, hoy estan destinados al recreo de sus dueños : lo mismo puede decirse de otros varios y frondosos jardines de las casas de Osuna, Medinaceli, Alcañices, Villahermosa, Riera, etc., y los de la inspección de infantería, platería de Martínez, Tívoli y demás. El aumento del caserío y el valor consiguiente del terreno intramuros hace cada día desaparecer estos desahogos tan útiles y provechosos en el interior de la población ; manzanas enteras de casas se han formado en el jardín de Apolo, en el de los condes de Oñate en Recoletos y el de la duquesa de Abrantes, calles de la Greda y Turco ; en las huertas del Carmen, de la Victoria, de los Angeles, de Santo Domingo, de Recoletos, de la Magdalena, de Pinto, de la Encarnación, de

Santa Barbara y demás, y no tardará el día en que en punto a jardines interiores tendrán las bellas madrileñas que contentarse con los dudosos aromas de las macetas de su balcón.¹¹

Por otra parte, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Fernando VII, se produjo un crecimiento muy notable de los espectáculos y las diversiones.¹² Este hecho motivó un artículo de Larra sobre jardines públicos y otras diversiones que, en julio de 1836, fecha posterior en dos años al primer artículo sobre el tema, expresaba algo del viejo optimismo, en términos esta vez de la economía política clásica. Haciendo eco posiblemente de la vieja sentencia de Mandeville de que los vicios privados fomentan la riqueza pública, comenta Figaro :

[N]o podemos menos de considerar con indecible placer la acumulación de las diversiones públicas en la capital, y recomendamos su protección y fomento al gobierno, y su sostenimiento al público ilustrado ; el cual debe tener presente que en el derecho de entrada que paga a la puerta de cada establecimiento público, pone la mejor corona a la aplicación, y no va a mantener y a enriquecer, como se dice vulgarmente, a tal o cual empresario, sino a la industria entera, al movimiento laborioso y progresivo del país.¹³

Pero el giro de los acontecimientos políticos y el fracaso de Larra en ese terreno¹⁴ le conducen a un pesimismo definitivo. Sabido es que Larra no vivió para ver el Madrid de la época isabelina, pero tres meses antes de suicidarse, escribió sus páginas más desoladoras sobre la ciudad, las de « Día de difuntos de 1836 ». Visión diametralmente opuesta a la de « Jardines públicos », « Día de difuntos... » enfoca Madrid no como Arcadia ni como utopía sino como necrópolis del liberalismo español. Ya vimos que el jardín público debió ser en el orden simbólico la escuela de costumbres que, con el tiempo, transformaría a los castellanos viejos en ciudadanos productivos y felices de una monarquía constitucional y, por lo tanto, el terreno que reconciliaría al autor con sus lectores, superando éste la contradicción entre su vida pública y privada y licenciando por inservibles e innecesarias las máscaras que habían hecho posible el ejercicio de

su profesión de escritor público. Descalabrado el proyecto, queda, sin embargo, una suerte de reconciliación no con los castellanos viejos sino con un Madrid transformado en monumento fúnebre.

Larra ensaya una vez más en «Día de difuntos...» el gesto de lanzarse a la calle, sólo que esta vez no es para confundirse con la multitud y pasar desapercibido, sino para «servir... de diversión.»

La melancolía llegó entonces a su término; por una reacción natural cuando se ha agotado una situación, ocurrióme de pronto que la melancolía es la cosa más alegre del mundo para los que la ven, y la idea de servir yo entero de diversión...

— ¡Fuera, exclamé, fuera! — como si estuviera viendo representar a un actor español — ¡fuera! —, como si oyese hablar a un orador en las Cortes. Y arrojéme a la calle. (II, 280)

Como era de esperar, el que rara vez conseguía pasar desapercibido tampoco logró en esta ocasión su propósito de «servir yo entero de diversión...», porque los madrileños habían salido fuera de la ciudad para ir al cementerio y le habían dejado solo con el cementerio de verdad.¹⁵

Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.

Entonces, y en tanto que los que creen vivir acudían a la mansión que presumen de los muertos, yo comencé a pasear con toda la devoción y recogimiento de que soy capaz las calles del grande osario. (II, 280).

En estas páginas queda ya plenamente superada la frustrada vocación de *flâneur*, puesto que la existencia del *flâneur* está avalada por la muchedumbre, que ha abandonado la ciudad por la que Larra se pasea en plena posesión, finalmente, de sus calles. Recorre a continuación los grandes edificios estatales, empezando por Palacio y terminando por el Salón de las Cortes y el Estamento de Próceres; de

la economía — la Bolsa; de la cultura — la prensa, los teatros, la cárcel, donde reposa la libertad de pensamiento. Cada uno ostenta el epitafio que le corresponde: «Aquí yace el trono; nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en la Granja de un aire colado.» «Los Ministerios: Aquí yace media España; murió de la otra media.»

El momento en que Larra se reconcilia con la ciudad, aunque no con sus habitantes, llega al final. Como siempre, intenta refugiarse en alguna parte, mas en este caso le resulta imposible.

Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos.

¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrado! ¡Aquí yace la esperanza!!

!Silencio, silencio!!! (II, 282).

Lo que ha sucedido es algo único en la obra de Larra. Por primera y última vez, Madrid se ha transformado en un texto que puede interpretar él sin la menor dificultad. La claridad de la lectura tiene por fundamento el hecho de que, también por primera y última vez y en virtud de la transformación de la ciudad en necrópolis, ésta reproduce con exactitud la estructura de los sentimientos del autor. En lugar de una repulsión, hay por fin una identidad del yo de Larra y la realidad de Madrid. Su corazón y el de la ciudad no ya laten al mismo ritmo sino que han dejado de latir. El pistoletazo del trece de febrero de 1837 es la simple confirmación del hecho.

NOTES

- 1) En *Obras*. Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1960, I, 115. En lo sucesivo, la procedencia de las citas de Larra será indicada dentro del texto.
- 2) Debo esta observación a Walter Benjamin, «The Paris of the Second Empire in Baudelaire. II. The *Flâneur*.», en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: New Left Books, 1973, p. 35-66.

- 3) Sobre el tema de los toros en Larra, vease Luis Lorenzo-Rivero, « La corrida en Pan y toros, Goya, y Larra », en *Cuadernos Americanos*, marzo abril 1981, p. 182-191.
- 4) Y también después. De *La desheredada* y *Tiempo de silencio*, hay una narrativa no claudicante en la que Madrid es un espacio social y literario conflictivo y nada pintoresco.
- 5) Unos años antes de la publicación de *La Regenta*, Galdos había empleado eficazmente el tema de la catedral que está a caballo entre dos sacralizaciones, la religiosa y la artística. Véase en el capítulo IX de *Doña Perfecta* (1876), la discusión acerca de la conducta de Pepe Rey en la catedral de Orbajosa.
- 6) Sobre la importancia de los jardines públicos londinenses y la variedad de espectáculos que ofrecían, véase Richard D. Altick, *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1978, capítulo 23, « Zoos and Pleasure Gardens ».
- 7) Mesonero Romanos, Ramon. *El antiguo Madrid. Obras*. Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles IV, p. 202.
- 8) Diario de Avisos, 5 de junio, 1834. Parece muy posible que este anuncio fuera el modelo del artículo de Larra, que es posterior en tres semanas al anuncio.
- 9) V. Josep Fontana. *La quiebra de la monarquía absoluta*. Barcelona: Ariel, 1974, 2ª edición revisada, p. 211.
- 10) Hay una excepción importante: los Campos Elíseos. Véase Victoria Soto Caba, « El jardín madrileño en el siglo XIX: propuesta y realidad. » *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XIX (1982), p. 95-124. Según Federico Sainz de Robles, los Campos Elíseos fueron un « gran parque de atracciones situado en el comienzo de la calle de Velázquez. Aún puede verse en el jardín del que fue palacio de Zafra, en el número 2, un templete griego que perteneció a los Campos. En el recinto de este parque, que debió de inaugurarse antes de 1840 – porque ya se señala su emplazamiento en el plano de Custodio Moreno, el que fue segundo arquitecto del Real –, hubo plaza de toros, lago y río navegable, pista de patines, tiro de pichón, gallera, gimnasio... ». En *Cielo y tierra de Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1969, p. 168.
- 11) Mesonero Romanos, Ramón. *Nuevo manual de Madrid. Obras*, III, p. 462.
- 12) V. Soto Caba, art. cit.
- 13) V. Susan Kirkpatrick, « Larra y El Español: los artículos no firmados. », *Cuadernos Hispanoamericanos* 399, septiembre 1983, p. 64.
- 14) V. F. Courtney Tarr, « Reconstruction of a Decisive Period in Larra's Life », *Hispanic Review* V (1937) 1, p. 1-24.
- 15) Sobre la visión de Madrid como necrópolis, véase José Forradellas Figueras, « Madrid cementerio (Larra y Dámaso Alonso) », en *Strenae. Homenaje al profesor García Blanco*. Acta Salmanticensia, tomo 14 (1962), p. 193-199.

Sociocriticism N° 4-5, pp207-239
© I.S.J. Montpellier (France), Pittsburgh (USA)

ESPACE ET POLITIQUE DANS LES COMÉDIES FLORENTINES DES ANNÉES 1539-1551*

Michel PLAISANCE

Déjà préfigurée dans le *De Aedificatoria* d'Alberti, la scène théâtrale ferraraise, telle qu'elle a fonctionné et telle qu'elle a été « théorisée » par Pellegrino Prisciano dans un opuscule intitulé *Spectacula*, comportait des maisons, ou, comme le dit Prisciano, l'imitation de maisons avec portes et fenêtres. La scène comique, précisait l'auteur, doit présenter des « edificii privati et da cittadini cum sue finestre et ussi ». Bientôt ce décor fut complété, ainsi qu'on le constate lors de la représentation de la *Cassaria* en 1508, par une toile peinte montrant les différents éléments architecturaux d'une ville. Pour la représentation à Urbino de la *Calandria*, en 1513, l'utilisation du demi relief et de la peinture en trompe-l'œil permit de créer un décor imaginaire complexe qui englobait la salle et les spectateurs. L'année

* Etant donné l'importance et la cohérence interne de cette étude nous choisissons de la publier intégralement mais en supprimant l'appareil critique (notes bibliographiques et explicatives). Nous renvoyons les lecteurs intéressés par ce sujet à l'édition originale in *Espace, Idéologie et Société au XVI^e siècle*, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, pp. 57-119. (NdE).

suivante la même comédie est jouée à Rome. Et c'est cette ville que le décor en perspective évoque avec ses monuments. Il y a ainsi une coïncidence parfaite entre le lieu de la représentation, le lieu scénique et le lieu de la fiction comique.

Les mises en scène deviennent bien vite de plus en plus raffinées et cherchent, à partir de l'espace réduit de la scène, à suggérer, pour le plus grand plaisir du spectateur, un vaste espace urbain. Un souci d'ouverture spatiale dans le sens de la profondeur se manifeste avec le décor réalisé pour les *Bacchides* de Plaute en 1531 : une rue praticable prolongeait le plan incliné du plancher de scène. Dans le même esprit Giovan Batista da San Gallo desina une scène comique en montrant une place ouverte avec trois maisons de chaque côté et un palais à deux étages au fond. Mais cet approfondissement qui rendra encore plus contraignante la perspective et privilégiera un point de vue unique ne sera réalisé qu'assez tardivement.

Il *Secondo Libro di prospettiva* de Sebastiano Serlio paru en 1545 montre que les acteurs continuent à se tenir à l'avant du décor qui est surtout conçu pour le plaisir de l'œil. Les constructions, telles qu'elles apparaissent dans le modèle idéal proposé par Serlio, témoignent d'un souci de diversification. Les plus petites sont au premier plan pour permettre aux autres d'apparaître et de peupler l'espace scénique. Les maisons de la scène comique sont des maisons de bourgeois, de marchands ou d'avocats, mais il faut également penser, écrit Serlio, à la maison de la ruffiane, à l'auberge et à l'église.

*

Lorsqu'on s'intéresse au théâtre du XVI^e siècle, on constate, ainsi que le fait Ferruccio Marotti, que les recherches sur la *perspectiva artificialis* appliquée aux architectures scéniques, celles qui portent sur les structures et les formes de la comédie ou de la tragédie, et celles qui concernent l'édifice théâtral, se poursuivirent souvent indépendamment l'une de l'autre. En effet, si après l'ouvrage de Serlio nous consultons le traité de Giraldo Cinzio, un des premiers, après la *Poetica* de Daniello Barbaro de 1536, qui ait été consacré aux genres littéraires, il apparaît que l'auteur se préoccupe plus du jeu des acteurs que de l'*apparato* laissé au spécialiste.

Nous nous proposons dans cette étude d'examiner certains aspects de l'activité théâtrale florentine des années 1539-1551 en essayant de dégager les rapports qui existent entre le lieu scénique (scène décor et perspective), le lieu de la fiction comique et le lieu réel auquel renvoie la comédie, généralement Florence qui est aussi le lieu où s'inscrit la représentation théâtrale. Le lieu de la fiction tel qu'il apparaît au niveau du texte comporte une scène (rue ou place) qui supporte les diverses scènes des actes et une ville ou plutôt l'image d'une ville. Nous devons tenir compte également du lieu théâtral lui-même où sont rassemblés acteurs et spectateurs lors de la représentation. A l'époque qui nous intéresse les comédies étaient jouées dans le palais ducal, dans les locaux de l'Académie Florentine, dans ceux des compagnies laïques ou chez des particuliers.

Étant donné la rareté des informations dont nous disposons sur les représentations théâtrales de cette époque, il est nécessaire de s'appuyer sur les œuvres elles-mêmes. Leurs auteurs n'ont pas seulement lu d'autres comédies ou parcouru des traités, ils ont été mêlés à une activité théâtrale presque régulière qui n'est pas encore le fait de professionnels. Ils ont en outre assisté, pour la plupart, aux représentations exceptionnelles qui ont contribué à créer une perception scénique commune à un grand nombre de Florentins, comme celle de l'*Aridosia* en 1536 ou celle du *Commodo* en 1539 dont les décors étaient dus à Bastiano da San Gallo. Les descriptions de Vasari montrent que les mises en scène de Bastiano sont caractérisées par une utilisation raffinée de la perspective. Les décors sont un prétexte à des prouesses techniques visant à restituer la diversité d'une ville et à créer l'illusion optique la plus surprenante. Il est certain que les artistes florentins grâce à la maîtrise de l'espace qu'ils avaient acquise au XV^e siècle étaient particulièrement préparés pour réaliser de remarquables décors et satisfaire ainsi un public dont la sensibilité spatiale était très grande.

Les prologues et les textes des comédies fournissent un certain nombre d'indications sur l'organisation de l'espace scénique. Les maisons qu'habitent les personnages sont le plus souvent alignées le long d'une rue où les acteurs jouent, perpendiculairement à l'axe du regard du spectateur. Les maisons ou deux de deux d'entre elles peuvent être mitoyennes pour permettre une circulation interne des personnages comme cela apparaît dans le *Commodo* de Landi ou la

Pinzochera de Lasca. Elles sont quelquefois séparées par des passages étroits permettant d'accéder à une rue sur laquelle donnent les portes de derrière des maisons. Les personnages entrent et sortent ainsi sans être vus par les spectateurs ou les autres personnages. Ces passages servent aussi de cachettes provisoires. Ce sont les metteurs en scène plutôt que les auteurs qui font coïncider le lieu scénique avec une place. La place permet de justifier la présence sur scène de n'importe quel personnage, mais la proximité d'une auberge ou d'une église donnerait le même résultat. Par contre ses inconvénients sont grands. Il est difficile de montrer une place florentine sans lui donner un nom, or la comédie propose rarement un lieu facilement identifiable et préfère une rue anonyme. Plus fréquentée, la place se prête en outre difficilement au dévoilement de la vie privée qui est un des buts visés par la comédie. Néanmoins, dans les *Straccioni* d'Annibal Caro le lieu scénique de la fiction est une place, car l'auteur doit faire parler ses personnages devant le palais de la famille Farnèse dont la comédie tisse habilement la louange. Le lieu de la fiction scénique dans le *Furto* de Francesco d'Ambra représenté en 1544 est le Campo di Fiore à Rome. Écrite par un Florentin pour des Florentins la comédie vise explicitement la corruption romaine, elle peut donc choisir comme cadre un lieu précis. Il est certain que les professionnels des *prospettive* préféraient la place à la rue et imposaient la première lors des représentations les plus fastueuses. La place permet de prendre un certain recul par rapport aux maisons et de faire apparaître, dans un espace scénique de plus en plus unitaire, un plus grand nombre de monuments.

Une autre solution adoptée pour le lieu scénique est celle du carrefour. Il permet les effets de perspective les plus audacieux. On le rencontre dans le *Vecchio amoroso* de Giannotti ou du moins dans les indications du prologue qui désignent un lieu précis de la ville de Pise. Certains prologues contrairement à celui de Giannotti peuvent renvoyer non au lieu scénique de la fiction mais à celui de la représentation tel qu'il a été défini par le peintre ou l'architecte. Cela semble être le cas pour la *Mandragore* dont le prologue définit avec précision le lieu scénique qui est un carrefour. En 1565, les quatre rues qui en convergeant forment le lieu scénique complexe de la représentation de la *Cofanaria* ne sont pas le fait de l'auteur, Francesco d'Ambra.

Lorsque l'auteur compose sa comédie, il part des maisons habitées par les personnages, et pour lui il importe peu qu'elles soient alignées ou soient disposées face à face de chaque côté d'une rue ou d'une place. Il est vraisemblable qu'il se réfère implicitement, sauf exception, à la formule la plus simple, celle de l'alignement. Le prologue de la *Moscheta* indique les trois maisons vraisemblablement alignées habitées par Ruzante, Tonin et Menato. Le manuscrit de la *Strega* de Lasca énumère sans autre précision les maisons où entrent et d'où sortent les personnages. Il se peut que la position respective des maisons soit donnée dans cette simple énumération. La perspective frontale de l'auteur coïncide avec celle du spectateur. Lorsqu'il indique au début de chaque scène le nom des personnages, il les situe dans un espace scénique mental possédant un côté gauche et un côté droit dont la page sur laquelle il écrit lui donne un équivalent sensible. Il y a donc, dans le moment où le texte s'inscrit, la constitution d'un espace orienté d'ailleurs indispensable pour qu'une circulation des personnages comiques puissent s'effectuer normalement. Il ne faut pas oublier que la perception spatiale ou encore la faculté de construire l'espace fait partie des acquis d'une société marchande et se retrouve par conséquent aussi bien chez l'auteur que chez le technicien des *prospettive*. Le décor peut sembler parfois imposer au spectateur une contrainte spatiale paradoxale et faire qu'il se retrouve dans l'Arno (*Vecchio amoroso*) ou dans les fossés d'une ville fortifiés (*Calandria*). Cette position inconfortable et par là même impossible n'est indiquée que par ironie. Plus que l'illusion optique stricte qui de toute façon ne pourrait être vraie que pour l'œil d'un seul spectateur et qui sera recherchée plus tard lorsque la scène se creusera en profondeur, ce qui compte c'est l'activité du spectateur, d'ailleurs formé par la peinture, qui à partir d'un certain nombre d'éléments d'appui crée un espace scénique unitaire et fonctionnel mais forcément imaginaire.

Il est indispensable de chercher à inventorier le minimum de propriétés que doit posséder l'espace comique d'une pièce jouable, c'est-à-dire d'une pièce qui s'est déjà jouée devant son auteur. Le lieu scénique de la fiction comme celui de la représentation est un espace unitaire ouvert mais réduit, balayé de la même façon par les regards du spectateur et de l'auteur, des acteurs et des personnages. Les personnages présents sur la scène se voient et se parlent. Il arrive

que l'un d'entre eux s'abrite dans quelque recoin sans échapper pour autant à l'œil du spectateur. La distraction ou la myopie qui rendent un personnage incapable de voir quelqu'un qu'il cherche produit un effet comique. Le déguisement, la gemellarité permettent d'abuser la vue d'un personnage, mais l'obscurité, où la cohérence de la perception spatiale se dissout et n'est plus retrouvée que fragmentairement grâce à des éclairages de fortune, offre des ressources plus grandes. Pour s'en rendre compte il suffit de se reporter au dernier acte de la *Moscheta*, à la *Gelosia* de Lasca ou à l'*Assiuolo* de Cecchi.

Les maisons praticables aux murs de toile peinte sont étanches. Des cris, des bruits peuvent les traverser exceptionnellement mais ce qui s'y passe doit être raconté. Les portes jouent un rôle important. Les personnages parlent dès qu'ils mettent le pied dehors et dès qu'ils sont rentrés on ne les entend plus. Les fenêtres du premier étage où se trouvent les chambres permettent l'apparition des jeunes filles (Cammilla dans la *Gelosia* et Lasca). Les mouvements des personnages à l'intérieur des maisons sont décrits avec une précision telle qu'elles peuvent être en quelque sorte explorées par le lecteur ou le spectateur. Cela est surtout sensible chez Lasca qui nous renseigne dans les moindres détails sur la disposition des pièces. La maison cesse alors d'être une paroi percée d'une porte et modèle de l'intérieur son architecture sur celle des maisons florentines de l'époque.

Les apparitions des personnages et leurs sorties sont réglées avec précision suivant le découpage par scènes de la comédie de façon à assurer une occupation continue de l'aire de jeu correspondant à la continuité du texte. La pratique théâtrale avait permis de dégager un certain nombre de règles non écrites. Ainsi le nombre des personnages qui parlent dans une même scène devait être réduit de façon à ce que le dialogue puisse être suivi sans peine : « non parlino in essa quattro persone ad un medesimo tempo ; ma due o tre al più : et l'altra da parte tacita ad ascoltare si stia ». Certains voulaient que le nombre des entrées de chaque personnages soit limité à cinq au cours de la comédie. Dans le prologue de la *Cortigiana*, l'Arétin annonçait qu'il ne respecterait pas cette règle. Giral di Cinzio après avoir compté les entrées dans les comédies latines refusa lui-aussi une telle limitation : « non é sconvenevole che più di cinque e di sei volte esca uno a ragionare nella scena ».

Les mouvements des personnages sont toujours justifiés. Ils sortent des maisons qui généralement ont été présentées dans le prologue, l'*argomento* ou la première scène, pour vaquer à leurs affaires, rencontrer quelqu'un, aller à la messe, répondre à qui frappe à leur porte. Ce mouvement de va-et-vient des personnages qui habitent les maisons de la scène peut s'amplifier jusqu'à toucher la campagne proche. Le départ de la maison a pu d'ailleurs se faire avant que l'action ne débute. A cette ouverture sur l'extérieur s'opposent les rapports par contiguïté qui se nouent ou sont déjà noués entre les habitants des maisons. Ces derniers, assistés au besoin de leurs parents ou amis, suffisent à assurer le fonctionnement d'une comédie de *beffa* dont la *Gelosia* constitue pour la période qui nous intéresse une bonne illustration. L'aire de jeu est alors un lieu d'affrontement plus privé que public. Mais souvent des personnages étrangers au fragment d'espace urbain qui coïncide avec le lieu scénique font leur apparition conduits par le hasard ou par une piste qu'ils suivent. Ils logent généralement dans une auberge proche mais extérieure à la scène. Le paysage urbain reconstruit par le spectateur grâce aux indications du texte continue en effet au delà du champ de la scène et devient paradoxalement moins anonyme à mesure que l'on s'éloigne.

Cela est toujours le cas lorsque la ville de la fiction coïncide avec celle qu'habitent les spectateurs. Le point de repère précis et éloigné qui dans le décor permet d'indiquer au public florentin qu'il va se retrouver en face de sa ville est la coupole de Brunelleschi autour de laquelle pivotent les lieux scéniques. Comme l'a montré Argan, la coupole, œuvre d'un des inventeurs de la perspective, est reliée à tout l'espace du site florentin. Elle possède la propriété d'être un point de repère central qui apparaît sous le même aspect de quelque côté qu'on la regarde. Elle n'oblige donc pas l'auteur à indiquer avec précision le quartier où est situé le lieu scénique. Celui-ci ne pourra être localisé très approximativement que par les indications que le texte fournit aux spectateurs, comme par exemple le nom de l'église proche qui sert de lieu de rendez-vous. Dans le *Frate* l'église de Santa Croce est ainsi mentionnée. Les cloches de San Francesco scandent dans la *Gelosia* l'écoulement du temps. Hors du champ scénique les personnages peuvent se déplacer assez loin mais les auteurs veillent à ce que leur circulation, qu'à partir de quelques repères les spectateurs ont vite fait d'inscrire dans leur grille spatiale, soit vraisemblable. Outre les églises, les autres lieux publics mentionnés sont les

auberges voisines dont le nom, lorsqu'il n'était pas imaginaire, fournissait une indication précise. Grâce à des informations indirectes du même genre il est possible de situer topographiquement les demeures des personnages qui n'habitent pas les maisons de la scène. Lorsqu'un personnage cherche à en retrouver un autre dont il ignore la position dans l'espace florentin, il formule plusieurs hypothèses. Dans le théâtre de Lasca les lieux où l'on peut espérer rencontrer celui que l'on cherche sont la Place (de la Seigneurie), le *Canto del Diamante*, les tavernes, les boutiques (*Giomo pollaiuolo*, *Visino merciaio*). Le choix de ces repères traduit la façon qu'a chaque auteur de percevoir l'image de sa ville. Les lieux retenus par Lasca ne le sont pas par Francesco d'Ambra ou Gelli et ce décalage reflète un décalage entre différentes images sociales et politiques de Florence. Par le système de ses portes Florence peut devenir un lieu clos, mais elle peut aussi être mise en relation avec les villes ou les pays les plus éloignés grâce aux personnages qui partent mais surtout grâce à ceux qui arrivent. Ces liaisons sont bien sûr les liaisons régulières du commerce qui mettent en rapport les Florentins avec Lyon (*La Strega*), Rome (*I Bernardi*), Gênes (*La Strega*), Raguse (*La Suocera*). Mais les routes des affaires ou des voyages deviennent vite hasardeuses lorsqu'elles croisent celles de la piraterie. Le lieu scénique est souvent le lieu où se recompose une famille non florentine dont les membres se retrouvent après une longue séparation dont les pirates sont responsables (*Il comodo*, *I Bernardi*, *I Parentadi*)³⁸. Parfois un Espagnol parcourt les routes des guerres d'Italie à la recherche de sa fille (*La Sibilla* de Lasca).

La comédie se propose de montrer la vie quotidienne et privée des habitants d'une ville. Cette vie qui ne se déroule habituellement pas dans la rue y est en quelque sorte projetée pour que ce dévoilement, ce passage du privé au public, soit nettement indiqué. Il est évident qu'un tel spectacle fascine parce qu'il permet au spectateur de s'identifier à tel ou tel personnage, dans telle ou telle situation. Pour que l'identification joue à plein, il est nécessaire que le lieu scénique ne soit pas un lieu trop précis et qu'il garde une certaine neutralité. Il devient ainsi ce lieu très connu et inconnu que l'on fixe intensément dans l'attente de quelque révélation sur soi, cette autre scène qui fonctionne à la fois pour l'auteur et le spectateur. Pour la même raison les personnages, père, mère, fils, épouse, etc., ont eux

aussi un statut neutre. Les comédies fournissent par exemple peu de renseignements sur les activités professionnelles des personnages. Les boutiques comme les auberges sont reléguées à l'extérieur de la scène et la rue ou la place sont vidées de leur activité habituelle qui n'est évoquée à l'occasion, par tel ou tel personnage épisodique, que pour une raison précise.

Le spectateur habitué à ce type de spectacle en connaît déjà le code, il sait déjà en gros après la présentation des personnages quelle sera l'intrigue : au mot de pirate par exemple il s'attend à une reconnaissance finale. De même que la ségrégation des plans, à partir d'un nombre réduits de repères, lui permet de construire un espace cohérent, de même des indications sommaires sur les personnages et leurs rapports lui permettent de construire l'espace social de la comédie. Cet espace social est d'abord constitué par les rapports que nouent entre eux les personnages qui se déplacent dans l'espace réel de la rue, mais bientôt il s'élargit, gagne l'intérieur des maisons et la ville, c'est-à-dire l'espace imaginaire construit à partir des indications données par le décor et plus encore grâce à l'expérience spatiale de chaque Florentin aiguillée par des noms, des indications d'itinéraires fournis par le texte. Les personnages par leur va-et-vient non seulement meublent l'espace scénique, mais ils créent par leur activité exploratoire l'espace comique qui est une traduction codifiée de l'espace réel de la cité. L'activité exploratoire des personnages est virtuelle, construite par le spectateur à partir des indications des mouvements et du texte, car toutes les pistes que semblent vouloir prendre les personnages au coin du décor sont coupées par le mur de scène.

Il est évident que du fait de sa dimension sociale l'espace comique touche à la politique mais d'une façon qui reste indirecte car la comédie se cantonne dans le domaine de la vie et des comportements privés. Les lieux où siège le pouvoir sont rarement évoqués. Le Duc est mentionné comme garant de la justice. Celle-ci en effet joue un rôle important mais elle reste en arrière-plan et ne sert que de système de référence affecté selon les auteurs d'un signe positif ou négatif suivant qu'est évoqué le Prince et sa clémence ou les *Otto* et leur activité répressive. La plupart du temps en effet le règlement des conflits se fait à l'amiable. On ne retrouve pas dans la comédie florentine la satire des fonctionnaires que l'on avait dans les pièces de

l'Arioste, et l'on n'y décèle qu'indirectement le poids du nouveau système politique mis en place par Côme au cours des années 1540-1550. Les auteurs sont tenus à une certaine prudence, surtout lorsqu'ils font référence aux événements politiques récents. On observe souvent un déplacement du lieu de la fiction qui est quelquefois Pise (*Il Commodo*, *L'Assiuolo*) ou Rome (*Il Furto*), que l'on peut observer aussi dans la nouvelle et qui, comme nous aurons l'occasion de le constater, n'est jamais dû au hasard. Plus tardivement, l'histoire fera son apparition dans la comédie florentine avec *La Spina* de Lionardo Salviati, mais aux prix d'un double déplacement, dans l'espace d'abord puisque l'action se passe à Gênes, dans le temps ensuite puisque la pièce nous transporte au temps des Guelfes et des Gibelins et nous fait rencontrer un personnage emprunté à Boccace, *ser Ciappelletto*.

*

Le lieu scénique de la *Sporta* de Gelli est relié aux différents lieux florentins d'une façon continue. Grâce aux monologues, le spectateur peut balayer certaines zones de Florence que Gelli, rompant avec l'unité de lieu, avait pensé d'évoquer sommairement par une toile peinte. On a ainsi une sorte de perspective cavalière déjà nette en ce qui concerne la présentation de la maison de l'avare. Son jardin et sa maison sont mitoyens avec le jardin et la maison de *mona* Laldomina. Le jardin de *mona* Ginevra sur lequel donne la maison de cette dernière est dans le prolongement de celui de Ghirigoro. Une telle mise à plat de l'espace permet de rendre compte de l'angoisse de l'avare qui se sent épié de toutes parts. L'espace hors scène est un espace vivant, grouillant des diverses activités de l'artisanat et du commerce ainsi que l'indique l'évocation du proche Mercato Vecchio. Cette Florence du négoce a besoin d'une clientèle qui dépense raisonnablement. L'auteur, *calzaiuolo*, est donc du côté du fils qui s'achète des bas (*calze*) et non du côté de sa mère qui l'en blâme. L'avare est condamné parce qu'il soustrait à la circulation une somme qui n'est même pas le fruit de son travail. Lapo qui ne travaille pas et vit de ses revenus veut se marier malgré son âge pour combler le vide de sa vie. Il est, comme l'avare, coupable de suivre ses désirs et de vouloir

s'approprier une jeune fille destinée à un homme jeune. Ce dernier, Alamanno, fils de marchand, pour lequel Lapo devrait être un père et non un rival, n'est pas un écervelé puisqu'il s'est lié avec Brigida par un contrat. Mais il est maintenu dans un état de dépendance par une mère qui menace son avenir en voulant se remarier et en se montrant généreuse avec les religieux. Gelli dénonce l'oisiveté de ces derniers qui ont trouvé « un modo da potere avere il mele senza le mosche » en profitant de la superstition d'autrui. Alamanno, lui, n'est pas un oisif, il étudie, répondant en quelque sorte à l'avance à l'appel que Gelli lancera aux jeunes Florentins dans sa leçon du 5 août 1541 où il leur proposera une hiérarchie fondée sur le savoir. A aucun moment Alamanno ne veut être un marginal. Il a des amis parmi les *Otto* et on saisit là ce qui le sépare des jeunes gens du théâtre de Lasca. Il ne trempe d'ailleurs pas dans le vol dont son serviteur est l'auteur. Ce vol est suivi d'une restitution de la moitié de la somme, l'autre servant de récompense, il est même avoué à la victime, qui apprenant alors l'accouchement de sa fille Brigida, est guérie de son avarice par une sorte de conversion et voit la main de Dieu dans ce qui lui arrive. La conversion de Ghirigoro, sorte de ruse pédagogique que l'on retrouvera dans certaines *commedie spirituali* est destinée à amplifier la leçon sous-jacente à toute la pièce et n'a rien de postiche. On comprend que cette œuvre ait plu au Duc, car indépendamment d'autres qualités elle allait dans le sens de sa politique. Le monde florentin de *La Sporta* est un monde presque transparent du travail et de l'échange régi par des contrats et des lois. Le Prince en faisant régner la paix et la justice est le garant de son bon fonctionnement. La Florence de *La Sporta* ne communique qu'avec son *contado* et elle ne se souvient pas de son passé.

Les Florentins avaient reproché à Gelli d'avoir, à l'intérieur d'un acte, fait accomplir en un temps scénique trop court un long trajet à deux de ses personnages. En effet, à la fin de la scène I de l'acte V Ghirigoro suivi de Franzino quitte la scène qui est censée représenter une rue située de l'autre côté de l'Arno près du pont Santa Trinita pour se rendre entre la porte a Pinti qui donne du côté de Fiesole et la porte alla Crose, afin d'y cacher son argent. Après s'être emparé du magot Franzino réapparaît au début de la scène 4 de l'acte V. Quant à Ghirigoro qui est revenu sur ses pas et a constaté le vol, il reparait au cours de la scène 6 du même acte. Comme on le voit le

public était attentif aux déplacements des personnages hors champ. Les arguments que donna Gelli pour sa défense sont assez curieux. Ils nous fournissent quelques renseignements sur la représentation de la *Sporta* telle que l'envisageait Gelli. Il déclare en effet qu'il avait voulu que le lieu où Ghirigoro cacherait son argent soit situé dans un beau quartier de Florence parce qu'il serait montré aux spectateurs. Il faut donc imaginer qu'une scène muette se serait déroulée, peut-être entre la scène 2 et la scène 3, au cours de laquelle Ghirigoro aurait caché son argent épié par Franzino, puis se serait éloigné pour revenir aussitôt sur ses pas et constater la disparition de la *sporta*. Car la scène 4 occupée par le monologue de Franzino ne nous raconte pas la mauvaise surprise de Ghirigoro et donc nous permet mal de comprendre le comique malentendu de la scène 5 qui met en présence Alamanno et l'avare puisque ce dernier ne dit pas qu'il a été volé. Cette scène muette était peut-être jugée d'autant plus nécessaire que Lorenzo de' Medici dans l'*Aridosia*, représentée en 1536 à Florence et inspirée elle aussi de l'*Aulularia* de Plaute, montrait l'avare en train de cacher son argent dans un trou d'égout qui se trouvait sur la scène (acte II, scène 3). Le spectateur assistait ainsi au vol (acte II, scène 3) et à la découverte qu'en fait Aridosio (acte III, scène 7). Il est possible que des toiles peintes ait été quelquefois employées occasionnellement au cours d'une représentation notamment lorsqu'un personnage en se promenant admire les monuments d'une ville où il vient d'arriver.

*

Francesco d'Ambra est un auteur dont les trois comédies furent représentées d'une façon officielle au temps de Côme avec le plus grand faste. Lors de la représentation des *Bernardi* joués en 1547, le Duc déclara qu'il la plaçait au dessus de « quante per insino al presente tempo siano state vedute ». Peut-être est-il possible de découvrir par l'étude des textes ce qui intéressait le pouvoir dans ces comédies dont il favorisait la représentation.

Dès le premier acte du *Furto* l'accent est mis sur le thème central de la comédie, celui de l'argent. Les personnages, ainsi qu'ils le disent eux-mêmes, cherchent à « en faire » par tous les moyens. Le

médecin Cornelio en gagne par son travail et ses gains lui permettent de se remettre assez bien d'épreuves pourtant douloureuses. Au début de la comédie il a décidé de se remarier et son serviteur à qui il fait part de son choix et de la conclusion des fiançailles lui dit « voi avete comperato bene ». Pour obtenir la jeune fille qu'il aime et qui a été recueillie, après être tombée dans les mains des corsaires, par Rinuccio, lequel ne demande qu'à la céder au plus offrant, Gismondo, grâce à une fausse clef, s'introduit dans le magasin de son frère, un marchand lucquois, et s'empare de pièces de drap. Mario, un ami de Gismondo, pour pouvoir enlever celle qu'il aime se concilie les bonnes grâces de son père en feignant d'accepter l'épouse que celui-ci lui a choisie.

La famille apparaît dans le *Furto* comme éclatée. Certaines comme celle de Cornelio ont été démembrées par la cupidité des *lanzi* au temps du sac de Rome ou par celle des pirates dont Rinuccio le Corse a pris le relais. D'autres le sont parce que le père (Lucio) ou le frère (Lottieri) font de l'argent leur religion et obligent leur fils ou leur frère à les tromper ou à les voler. La comédie met ainsi sournoisement en rapport les comportements, en apparence très différents, des paisibles bourgeois, des *lanzi*, des pirates et des voleurs qui font partie des personnages de la pièce. Ainsi s'opère une contamination entre le vol et le commerce qui paraît au premier abord assez surprenante dans une Œuvre florentine.

Pour arriver à ses fins Gismondo se fait aider par Mario et un escroc, Zingano, chargé de jouer le rôle du père d'Aurelia, la jeune fille élevée par Rinuccio. Ce dernier, après avoir reçu les pièces de drap volées et vingt-cinq écus, remet Aurelia à Zingano. Il s'agit d'un troc. Aurelia a en effet dans la pièce le statut d'une marchandise. Elle a été volée à son père par des pirates, puis par le frère de Rinuccio qui l'a confiée en mourant à ce dernier. Si le circuit suivi par la jeune fille est un circuit de longue durée, celui des pièces de drap qui est homologue correspond à peu près à la durée de la comédie. A un certain moment les deux circuits se croisent et les marchandises sont échangées. Rinuccio ne reste pas longtemps en possession des draps qui lui sont volés ainsi que les écus par deux voleurs professionnels dont l'un (Lupo) vole à l'autre (Malizia) sa part du butin. Le circuit du drap est bouclé lorsque Lupo propose au marchand Lottieri d'acheter les pièces qui lui ont été dérobées. Pris au piège le voleur

doit rendre à Lottieri son bien. La situation se complique du fait de l'arrivée du véritable père d'Aurelia, Guicciardo Gualandi qui fait la connaissance de Lottieri. Paradoxalement le père à qui on a volé sa fille est soupçonné peu à peu par Lottieri qui se fie aux déclarations de Lupo puis de Rinuccio, d'avoir volé le drap et les plaintes et les accusations du marchand se superposent curieusement aux réflexions angoissées d'un père qui retrouve tout à coup la piste d'Aurelia. Lottieri mène son enquête en se fiant aux apparences avec l'appréhension de qui n'a pas l'habitude de faire crédit. Dépossédé de sa fille, Guicciardo se voit dépouiller de son identité, de son honneur et s'entend traiter de fou au cours d'une confrontation générale où il apparaît impossible de débrouiller la situation, tellement chacun s'enferme dans sa version des faits. La comédie est à la fois une comédie du vol et une comédie du soupçon. Les personnages se débattent tous dans les ténèbres, le spectateur seul connaît la vérité, mais il est coincé lui aussi dans la mesure où il ne peut pas communiquer son savoir. Les responsables de cet imbroglio n'en sont pas, si l'on peut dire, les organisateurs. La situation de départ est une situation de *truffa* qui devient une situation de *beffa* du fait de l'intervention de Lupo et du retour du véritable père d'Aurelia. Cependant, contrairement à ce qui se produit dans le théâtre de Lasca, la *beffa* ne renvoie pas à un système politique oppressif. La comédie dénonce apparemment la corruption romaine et ceux qui donnent le mauvais exemple, mais en fait elle s'en prend surtout au monde des marchands. Lottieri, riche marchand de drap, nous est montré dans l'exercice de sa profession puisqu'il s'offre à fournir à Guicciardo le drap dont celui-ci a besoin pour se faire couper des habits. On retrouve plus loin une ruse typique du marchand qui veut donner à son client l'impression d'être bien servi, mais elle sera utilisée par un franc coquin, Zingano, qui s'adresse ainsi à Gualcina qu'il envoie chercher les pièces de drap volées : « Di' che piglia di quelle di sopra che sono più giuste ». Lorsqu'il essaie d'extorquer à Lupo des informations sur sa fille, Guicciardo retrouve lui-aussi la rhétorique du marchand qu'il a été, lorsqu'il lui propose, comme si elles lui appartenaient, une des pièces de drap récupérées par Lottieri : « Fratel mio, io te ne vo' donare una la più giusta, se tu mi fai parlare a questo Rinuccio ». L'attention portée à ce tic de langage est révélatrice des intentions de l'auteur.

Le magasin de Lottieri qui est à proximité de la scène représentant le Campo di Fiore à Rome, fonctionne comme un véritable piège où, du fait de Gismondo, le frère du marchand, se retrouvent pris le médecin Cornelio et, pour finir, le voleur Zingano qui sera conduit en prison. Le dénouement se produit grâce à une élucidation laborieuse qui rend possible un accord entre Lottieri et Guicciardo. Les amours de Mario connaissent une heureuse conclusion du fait de l'arrivée de Don Diego. L'espace de la comédie est un espace trompeur, semé de trappes, de fausses pistes, d'embuscades, il est celui de la circulation de la marchandise dans laquelle le vol joue le plus grand rôle. Les personnages sont dépourvus de générosité. Certains comme Lucio ou Norchia sont méchants gratuitement, d'autres qui le sont par profession ne se défendent pas d'une certaine complaisance. Les classes sociales tendent à se différencier très nettement : les rapports entre maîtres et serviteurs sont à ce propos très révélateurs. Comme Alamanno dans la *Sporta*, Mario et Gismondo règlent leurs comptes avec la génération précédente qui était encore composée de marchands. Le personnage de Don Diego gentilhomme espagnol qui apparaît à la fin de la comédie tranche sur ceux de sa génération par sa noblesse et sa générosité. Il revient avec Valerio le fils de Cornelio, qu'il avait hébergé et dont il avait sauvé la sœur au moment du sac de Roma. Tournant le dos au commerce Valerio s'est engagé dans le métier des armes.

La comédie de Francesco d'Ambra intitulée les *Bernardi* jouée en 1547 est une œuvre assez complexe dont les personnages sont presque tous masculins. Comme dans *Il Furto* les jeunes gens sont contrariés dans leurs amours par leur père et, comme leurs homologues romains, ils n'y vont pas par quatre chemins, même si les valets semblent prendre les initiatives les plus contestables. Alamanno un fils de bourgeois et Bernardo un exilé qui est au service de Fazio s'étaient mis d'accord pour obtenir le cœur des deux jeunes filles qu'ils aiment. Comme l'une est riche et l'autre pauvre, afin que l'inégalité des conditions dans les couples correspondant aux vœux des deux amis ne crée pas d'obstacle, chacun d'eux agissait pour le compte de l'autre en faisant semblant d'agir pour le sien. L'éloignement de Bernardo, qui a été envoyé à Rome par Fazio et dont on est sans nouvelles, désespère Alamanno qui se propose d'enlever celle qu'il aime malgré la surveillance étroite exercée par Cambio jaloux de son

honneur et de celui de sa fille comme Fazio l'est de son or. Rassuré par les propos cyniques de son valet, le jeune homme refuse de tenir compte d'une éventuelle résistance de Lucrezia. Il fera parvenir à cette dernière une lettre dans laquelle, se faisant passer pour Bernardo, il annonce qu'il est de retour et se propose, avec l'argent qu'il aurait dû remettre à Fazio, d'enlever la jeune fille. Dans le même temps Albizzo le fils de Fazio fait croire à ce dernier, par une information fausse, que Bernardo a été attaqué et l'argent volé afin d'être envoyé aux nouvelles avec son valet. Il pourra ainsi avec l'argent que lui remettra son père pour ce voyage enlever Spinetta, une jeune fille recueillie par Noferi. Malheureusement la lettre destinée à Lucrezia est ouverte peu après par Cambio en présence de Fazio et les deux vieillards sont touchés en même temps l'un dans sa bourse l'autre dans son honneur.

Celui que tout le monde appelle Bernardo est en réalité un Sicilien nommé Giulio qui a pris le nom d'un de ses amis génois Bernardo Spinola. Or, en l'absence du faux Bernardo, le vrai Bernardo Spinola arrive à Florence. La comédie est essentiellement constituée par une série de scènes au cours desquelles les personnages s'affrontent dans des situations piégées où les efforts faits pour établir le dialogue accentuent en fait le malentendu initial. Ainsi, lorsque le vrai Bernardo rencontrera Fazio, il ne réussira qu'à renforcer la suspicion chez ce dernier qui, le prenant pour un imposteur, le croira bientôt complice de son voleur et fera intervenir les *Otto*. La même chose se produit lorsqu'il rencontre aussitôt après Cambio. Devant cette hostilité qu'il ne comprend pas, Bernardo décide alors de se faire passer pour son ami Giulio dont il essaie de retrouver la trace. Or, au cours de la scène suivante, il affronte le père du véritable Giulio qui est à la recherche de ses enfants. Après cette rencontre, le faux Giulio est persuadé que le vrai père est un imposteur et le père, Girolamo, est convaincu que le faux Giulio est l'assassin de son fils. A la suite d'un échange opéré par la ruffiane Aldabella, le véritable Bernardo qui continue à se faire passer pour Giulio retrouve en Spinetta la sœur de son ami. Spinetta et celui qu'elle croit être son frère sont confrontés à Girolamo. Ce dernier reconnaît sa fille, mais celle-ci, persuadée de la mort de son père, pense, comme le faux Giulio, que Girolamo est un imposteur.

Comme on le voit, il n'y a pas à proprement parler une *beffa* puisque tous les personnages, à divers degrés, sont perdus dans le même labyrinthe. Chacun contribue à renforcer le malentendu initial par une méfiance qu'alimente un profond pessimisme. Le spectateur est le seul à connaître la vérité et son point de vue coïncide avec celui de l'auteur. De même qu'il est le seul à saisir la cohérence de l'espace perspectif, il est aussi le seul à pouvoir appréhender les personnages dans leur volume de personnages vrais pris dans des situations fausses. On comprend pourquoi une telle œuvre séduisit le Duc. En renvoyant à un œil et à un esprit qui savent tout, elle renvoyait d'abord à l'œil du maître c'est-à-dire au Prince. Si le spectateur peut avoir, le temps de la représentation, l'illusion de saisir le fonctionnement du monde de la comédie, il ne peut s'empêcher de penser qu'il se retrouvera bien vite, dans le monde réel, aussi désarmé que les personnages. Par contre le Prince retrouve dans la comédie, sans accommoder, ce qu'il est le seul à voir au niveau toscan. La précision du mécanisme monté par Francesco d'Ambra avait aussi de quoi satisfaire sa méticulosité. Enfin, le pessimisme diffus de la comédie, le spectacle qu'elle offre d'un monde bourgeois mesquin dont la vitalité est engluée dans la défense âpre et bornée de ses intérêts justifie le « point de vue » du tyran qui, pour le bien de tous évidemment, et sans l'avouer, ne se fie qu'à la ruse et à la force. Plus tard, lorsque l'espace scénique se creusera, il y aura dans la salle un point privilégié, le seul qui permette de saisir la cohérence de la perspective, et il correspondra justement à la place réservée au prince, à un moment où s'affirme en Europe le triomphe de l'absolutisme.

En se servant comme preuve de la fausse lettre remise à Cambio, Fazio a pu se faire remettre l'argent du vrai Bernardo grâce à l'intervention des *Otto*. Persuadé d'avoir récupéré son bien il cache les deux mille écus dans son lit, mais son fils, qui s'était dissimulé dans la chambre, s'en empare aussitôt. Cambio de son côté tend dans sa maison le piège où doit tomber le faux Bernardo qui se prépare à enlever sa fille. Alors que le piège a fonctionné, Cambio retrouve en liberté celui qu'il pensait avoir enfermé. En effet, le faux Bernardo, que Fazio et Cambio à cause du stratagème d'Alamanno croyaient à Florence, revient finalement de Rome. Les deux vieillards déconcertés par les événements qui ont eu lieu pour théâtre leur propre

maison sentent vaciller leur monde familial et croient à des interventions diaboliques. Dans les *Bernardi* l'espace se cloisonne, il a cessé d'être celui de la cité, du débat, de l'action, pour devenir un espace piégé et déconcertant. Quand la lumière se sera faite grâce à la distribution équitable d'informations jusque là stockées ou brouillées, les obstacles qui s'étaient inextricablement multipliés du fait des initiatives prises par les personnages, tombent d'eux-mêmes. Les personnages s'apparaissent alors les uns aux autres avec leur véritable identité. Remarquons que si le dénouement est assuré par un accord à l'amiable, le pouvoir y a sa part dans la mesure où Giulio reçoit sa grâce de l'Empereur au moment où il retrouve les membres de sa famille. La hiérarchie sociale que l'on rencontrait dans le *Furto* se retrouve dans les *Bernardi*. Bernardo Spinola appartient à une grande famille génoise d'origine aristocratique dont le nom n'est pas imaginaire et il exerce une activité marchande. Il peut intervenir auprès du prince Doria pour le compte de son ami Giulio qui lui-même bénéficie en Sicile d'un revenu de six cents ducats. La comédie s'ouvre géographiquement mais les diverses régions italiennes apparaissent plus ou moins marquées par leur dépendance vis-à-vis de l'Empire, qui crée entre elles des liens nouveaux. Dans le cas de Gênes, il faut rappeler qu'au début de janvier 1547 une conjuration soutenue par le Pape et les Français avait abouti à un soulèvement qui obligea le prince Doria à s'enfuir. Mais celui-ci redevint très vite le maître de la ville appuyé par Côme qui l'aida à venir à bout des conjurés en envoyant des renforts. Ainsi on comprend pourquoi Bernardo est traité par l'auteur avec un préjugé favorable dont ne bénéficient pas les vieux Florentins que sont Noferi Amieri, Fazio Ricoveri, Rimedio Visdomini et Cambio Ruffoli. Les noms de famille de ces personnages plus ou moins maltraités au cours de la comédie semblent renvoyer à une période florentine désormais dépassée. Le plus ouvert d'entre eux Rimedio Visdomini se voit obligé de donner son fils à une fille sans dot, victime du mécanisme de la pièce qui ne peut pas, à partir des éléments donnés au départ, régler de la façon la plus favorable toutes les situations pendantes. Peut-être faut-il voir dans cette exception une manière d'avertissement. Rimedio, et son nom ne semble pas avoir été choisi au hasard, est intervenu plusieurs fois avec des paroles pleines de sagesse pour arbitrer des conflits entre personnages. En jouant sur les mots on pourrait dire

que Rimedio (remède) a dans une certaine mesure usurpé le rôle qui revient aux Médicis (médecins). L'apparition de personnages d'un rang subalterne comme les *facchini* et le *zanaiolo* dont les comportements et le langage sont stéréotypés témoigne de la vision fortement hiérarchisée que l'auteur et la Cour ont de la société florentine.

*

Comme le disait Varchi lui-même, sa comédie *La Suocera* doit beaucoup à l'*Hécyre* de Térence qui est suivie de très près, de trop près selon Lasca. Conformément à un schéma assez en vogue à l'époque, l'intrigue originelle est compliquée par l'histoire des amours contrariés de deux autres couples d'amoureux dont l'heureux dénouement sera assuré par une double reconnaissance. La bonne intelligence entre les habitants des deux maisons de la scène est consolidée, après un temps d'épreuves, grâce aux personnages qui viennent enfin y reprendre leur place légitime, par deux autres unions qui s'ajoutent à celle qui est déjà scellée au début de la comédie. Si bien qu'à la fin de la pièce les trois fils de Simone sont mariés aux trois filles de Guasparri. D'un point de vue spatial on pourrait dire que le lieu scénique tend à se présenter, après une phase d'aspiration, comme un lieu en train de se clore. Cela ne saurait surprendre dans une comédie qui ne veut pas montrer les choses telles qu'elles sont mais telles qu'elles devraient être et qui par cela même fait coïncider le lieu scénique avec le non lieu de l'utopie. Contrairement à ce que l'on a souvent dit, Varchi ne cherche pas à imposer à son spectateur des modèles de comportement religieux et social annonciateurs de ceux que véhiculera la Contre-Réforme. Son œuvre de moraliste et d'humaniste consiste plutôt à déconstruire, pourrait-on dire, les conduites stéréotypées de façon à faire bénéficier le domaine de la vie quotidienne et privée que présente la comédie, des bienfaits d'une sagesse philosophique fondée sur l'amour et le respect de l'homme. En cela Varchi reste attaché à la préoccupation qu'il a toujours eue de vouloir faire jouer à la littérature un rôle civique.

La pièce de Térence lui fournissait l'occasion de faire le point sur les relations souhaitables entre mari et femme, père et fils, mère

et fils, père et fille, mère et fille. La fidélité aux options moralisatrices de Térence prenait, dans une comédie située à Florence, l'allure d'une protestation dirigée à la fois contre les mœurs et les comédies de son temps. S'il ne prétend pas réformer le monde, Varchi met tout de même en question certains de ses usages et certaines de ses valeurs. On pourrait dire, en pensant au XVIII^e siècle, qu'en ne donnant pas de la bourgeoisie une vision comique, *La Suocera* est une pièce bourgeoise.

Comme celui de *La Sporta*, le lieu scénique de la fiction est situé près de Santa Trinita. Les maisons des personnages sont de belles maisons qui renvoient à une période de prospérité compromise, pour l'un du moins, par le siège de Florence. Au début de la comédie, Fabrizio, un jeune homme qui vient d'arriver de Raguse, fait le récit d'une promenade matinale qui lui a permis d'observer les travaux de fortifications que fait exécuter le Duc près de la porte San Pier Gattolini. La pièce était, ne l'oublions pas, adressée à Côme un an après l'affaire de 1545 ; de toutes façons les auteurs de comédie étaient plus ou moins tenus à faire au passage l'éloge du Prince. A part le compte rendu topographiquement détaillé de la promenade de Fabrizio, on ne trouve guère dans *La Suocera* d'évocations précises de lieux florentins. Les références à la rue florentine et aux personnages que l'on y rencontre renvoient l'une à un épisode du passé, l'autre à la figure pittoresque qu'était Giovanni Mazzuoli. A plusieurs reprises Varchi s'en prend à la Florence de la calomnie et du commérage qu'il devait lui-même affronter quotidiennement. Et le resserrement spatial de la comédie correspond effectivement à la perception que Varchi avait à ce moment-là de Florence et dont témoignent certains textes. Par ailleurs, la façon dont les familles de Simone et de Guasparri sont déconnectées par rapport à la vie de la cité reflète la situation politique réelle des années 1540-1550.

Les valeurs proposées par Varchi ne sont pas celles du monde bourgeois dégénéré et mesquin que peint Francesco d'Ambra dans ses comédies. Guasparri qui est obligé de mettre sa fille au couvent parce qu'il ne peut pas la doter se montre très méfiant lorsque quelqu'un se propose à lui comme gendre. Il sait bien qu'aujourd'hui « non si getta il lardo ai cani » et c'est pourquoi il refuse de se décider sans connaître le prétendant, car il ne veut pas que sa fille soit traitée comme une balle de coton. Dans *La Lena*, l'Arioste avait déjà

montré comment les rapports humains étaient conditionnés par la dépendance économique et à quelle dégradation morale conduisait la toute puissance de l'argent. La ruffiane est, dans *La Suocera*, le seul personnage qui se résigne et essaie de s'adapter aux mœurs de son temps en empruntant sa philosophie à la Nanna des *Ragionamenti*. Varchi condamne les activités économiques qui ne sont pas subordonnées à d'autres fins qu'elles-mêmes. Lorsque Gismondo fait à son père le compte rendu de son voyage à Raguse où il était allé pour recueillir l'héritage d'un parent, il explique que ce dernier dans la mesure où il a su profiter de la vie n'a pas laissé un héritage considérable. Loin de s'en plaindre, le père et le fils approuvent la façon dont il s'est conduit. On est loin de la condamnation de Lapo, l'oncle âgé de *La Sporta* qui par ses projets de mariage compromettrait l'avenir du neveu.

Le personnage de la courtisane Fulvia, sorte de dame aux camélias, permet de montrer comment chacun peut, quel que soit son état, se comporter d'une façon honnête. Varchi pense évidemment à Tullia d'Aragona qui se trouvait à ce moment-là à Florence et dont il était l'ami. Du fait de sa propre situation il est sensibilisé à la précarité du statut de la courtisane qui peut être exposée à diverses menaces. La louange de Côme qu'il place dans la bouche de Fulvia vise à engager le Duc. Les rapports entre Fulvia et Gismondo donnent à Varchi l'occasion de montrer le passage d'une sexualité libre à une sexualité qu'on pourrait appeler réglementée. Ce sujet fascine évidemment Varchi qui a toujours été entouré de jeunes gens et qui donne à son personnage le prénom du jeune Gismondo Martelli qui lui était très cher. La façon dont, conformément à l'*Hécyre*, se dénoue la situation sans issue dans laquelle se trouve Gismondo est d'autant plus invraisemblable que Varchi ne se sert même pas des justifications qu'avait données Térence. On apprend à la fin de la pièce que Gismondo aurait violé un soir dans la rue, sans l'excuse de l'ivresse, celle qui allait peu après devenir sa femme et avec laquelle il refusa d'avoir des rapports sexuels à cause de l'amour qu'il portait à Fulvia. Si Gismondo, dans l'obscurité, n'avait pas reconnu celle qu'il violait, la jeune fille avait cru avoir à faire à un soudard. Cette hypothèse qui était la plus vraisemblable renvoie à une atmosphère de violence et de brutalité liée à la présence dans la ville de soldats mercenaires, que le dénouement imprévu ne parvient pas à dissiper. Varchi sait

bien que dans certains cas le démenti peut avoir le sens d'une confirmation. Et c'est dans le même esprit qu'il introduit sur la scène deux *lanzi* qui relèvent obligeamment la vieille ruffiane qui a glissé.

La réalité angoissante dont la comédie constate la défaite n'est point tant l'agression du *sgerro* dont on a vu qu'elle était plutôt occultée que niée, elle est, dans la pièce de Varchi, plus que le premier rapport sexuel avec une vierge, le rapport sexuel lui-même. On croyait que tout était à faire et on s'aperçoit que tout est fait. Indépendamment de l'angoisse qu'il partage avec son personnage, Varchi est impliqué aussi pour une autre raison dans la situation où se trouve Gismondo. Il avait été crédité en 1545 d'un viol commis par un autre dans sa propriété de campagne et dont il avait dû par écrit se reconnaître responsable à la suite d'un chantage du pouvoir. Dans la pièce, le viol que l'on croyait le fait de quelque soudard a été commis par Gismondo. Varchi le répète après Térence, mais dans la mesure où il s'identifie à son personnage, il ne cherche pas à rendre vraisemblable ce viol, même si le viol dont il n'était pas l'auteur avait permis à Varchi d'échapper aux griffes des *Otto*, mais il avait dû payer une amende dont le montant allait servir à doter la victime, une jeune paysanne. Dans *La Suocera* le viol commis par Gismondo sauve un couple marié. Si dans *La Sporta* le vol consolide la propriété, le viol consolide la famille dans la comédie de Varchi.

*

Trois maisons occupent la scène de *La Pinzochera* de Lasca. La première est habitée par Gerozzo, sa femme Albiera, leur fils, leur fille et leurs serviteurs. Profitant de l'absence d'Albiera en visite dans un monastère, Gerozzo se rend dans la troisième maison pour y retrouver, croit-il, sa voisine Diamante. En réalité le rendez-vous a été aménagé avec le concours d'une prostituée, Sandra, afin de permettre à Federico de s'introduire auprès de celle qu'il aime, Fiammetta, la fille de Gerozzo. Federico habite avec son père, Damiano, la deuxième maison. Du fait de l'absence de Damiano qui est allé dans sa villa, Ambrogio et Riccardo, le fils de Gerozzo, deux amis de Federico, vont pouvoir, dans la maison de ce dernier, donner rendez-vous à une jeune fille peu farouche, Bità. La maison de Damiano est,

ainsi que le dit Federigo, une maison double. Ses amis utiliseront la partie arrière qui donne sur une ruelle, en face des cuisines de l'auberge Il Fico. Le petit groupe pourra ainsi se faire porter à boire et à manger. La comédie montre comment, par une nouvelle occupation des lieux, s'opère une subversion de l'espace urbain. L'absence des éléments répressifs que sont Albiera et, dans une moindre mesure Damiano, permet aux autres personnages de suivre leurs inclinations. Grâce aux vides spatiaux ménagés par l'absence de Damiano, d'Alberto Catelani et de sa famille, et à la liberté d'accès qu'offre la maison de Gerozzo, l'occupation des lieux est conforme au nouveau type de rapports instaurés par le jeu des désirs. Le départ d'Albiera pour un monastère nous vaut l'apparition de deux femmes de mauvaise réputation, Sandra accompagnée d'Antonia, la bigotte (la *pinzochera*). Ces deux femmes dont le statut social est très précaire s'installent dans la maison d'Alberto Catelani d'une façon qui loin d'être furtive a le sens d'une prise de possession. Elles allument du feu, tirent du vin, font des beignets. Lasca évidemment s'amuse de cette subversion de la vie quotidienne la plus domestique qui lui permet ainsi de bouleverser une parcelle du territoire urbain florentin pour en faire un monde nouveau, l'autre scène où se projettent ses désirs. De ce point de vue, les rapports triangulaires entre Ambrogio, Riccardo et Bità sont intéressants, car ils permettent de réintroduire l'homosexualité par le biais du rapport hétérosexuel. La double maison de Damiano permet de confronter le spectateur à une façade vide qui masque et abrite les activités du trio. Bità déguisée apparaît un moment pour s'assurer de la respectabilité de cette maison qu'elle contribue en réalité à bafouer, avant d'accepter, sans plus de façons, d'utiliser cette porte de derrière qui marque le seuil de désirs plus ou moins avouables.

Il se crée sur scène une grande complicité que la *beffa* bénigne dont est victime Gerozzo ne parvient pas à entamer dans la mesure où le personnage par ses côtés infantiles est très proche des jeunes gens. Le retour d'Albiera et de Damiano compromet l'exploration de l'espace entreprise par le désir. La trouvaille des boules magiques permet de rendre perceptible l'affrontement qui se produit entre l'espace du désir et celui de la réalité contraignante. Ces boules, emblèmes dérisoires d'une virilité qui connaît ses derniers instants, Gerozzo croit qu'en le rendant invisible ainsi que sa compagne, elles

lui permettront d'échapper au regard d'Albiera qui reprend possession du lieu scénique. Mais il ne peut se soustraire aux lois de l'espace physique et il subit un choc qui est celui de la castration. Néanmoins le retour dans le monde régi par Albiera se fera, dans un second temps, d'une façon moins brutale, grâce à une sorte d'épreuve de repêchage qui ménagera la susceptibilité et la virilité de Gerozzo en lui laissant l'illusion qu'il y a dans l'espace où il vit comme une sorte de dimension de secours. Damiano qui n'a pu ouvrir la porte de derrière, apparaît sur la scène avec éperons et frappe à la porte principale de sa propre demeure. La maison fait la sourde oreille et Carletto essaie de seconder le trio qui s'y abrite en faisant croire à Damiano qu'elle est hantée pour ainsi mieux l'isoler du monde extérieur en la mettant en quelque sorte entre parenthèses. Cependant Damiano tombe à son tour sous la coupe d'Albiera qui l'amène à consentir au mariage de Federigo et de Fiammetta. Ambrogio, Riccardo et Bità peu pressés de donner à leurs amours le sceau de la légitimité, échappent à l'emprise d'Albiera et gardent la possibilité de se retrouver lorsque l'occasion et les lieux le permettront.

*

L'utilisation de l'espace dans *La Strega* de Lasca est assez différente de celle que nous avons trouvée dans *La Pinzochera*. La subversion de la quotidienneté ne s'y produit pas non plus de la même façon. Trois maisons occupent la scène, celle de Lucantonio le père d'Orazio, celle de Taddeo et de sa mère, et celle de Sabatina. Cette dernière maison constitue un îlot de résistance qui a ainsi pignon sur rue mais conserve les habitudes de la clandestinité. Vers elle convergent les amants clandestins comme Fabrizio et Bia et les amants poursuivis comme Orazio et Violante. Sabatina est un personnage énigmatique. Elle a la réputation d'être une sorcière à cause peut-être de son aspect physique et de ses activités cachées. Pour certains elle a un comportement d'entremetteuse car elle héberge des jeunes filles à la dérive. Cependant elle apparaît comme totalement désintéressée, contrairement à la mère de Bia. Elle n'a pas non plus la mentalité hypocrite de la *pinzochera* Antonia qui se mentait à elle-même. Comme le dit Fabrizio, Sabatina gagne beaucoup à être connue. Ceux

qu'elle abrite lui sont dévoués et reconnaissants, mêmes si quelquefois ils n'hésitent pas à la compromettre. Ce personnage d'une étonnante vitalité et d'une complète disponibilité qui agit presque par plaisir ou vocation fait penser parfois à la Nanna de l'Arétin sans avoir l'ambition de cette dernière. Sabatina, en fait, se place en dehors des conventions et des lois de la société et travaille à les miner au nom d'une morale du plaisir dont elle donne un aperçu à la jeune Violante tout en l'accompagnant à l'église. Fabrizio, son défenseur, est le personnage dont le comportement se rapproche le plus du sien.

L'apparition sur la scène au début de la pièce d'un personnage qui vient à peine de sortir de prison et ne connaît pas les raisons de son arrestation et de son séjour dans les *segrete* du Duc est révélatrice de l'esprit de contestation que l'on rencontre dans *La Strega*. C'est auprès de Fabrizio qu'il vient chercher les armes dont il a besoin au moment où par prudence il décide de se réfugier à la campagne. Un autre personnage menace de quitter Florence et de se faire soldat pour participer à la guerre entreprise par le Pape et l'Empereur contre les princes protestants, s'il n'obtient pas la main de Geva, la sœur d'Orazio. Il s'agit de Taddeo qui essaie de se dégager du monde de l'enfance par ses rodомontades et en voulant s'approprier en s'armant de son épée la virilité de son père mort, dont il évoque la figure au moment du siège de Florence. Les tentatives de Taddeo se révéleront vaines et il obtiendra Geva grâce aux autres personnages. Lasca indique indirectement les raisons politiques qui renforcent les composantes psychologiques de la castration dont Taddeo est victime. La première scène a mis l'accent sur la menace d'arrestation arbitraire qui pèse sur les Florentins. La prise de la ville en 1530 a sonné la fin de l'épopée du courage civique et de la liberté. S'il veut combattre, Taddeo doit aller offrir ses services au Pape engagé dans une lutte à laquelle Florence ne croit pas. Quand Taddeo énumère les étapes qui conduisaient aux diverses charges qui permettaient le fonctionnement de la République Florentine, il n'indique plus qu'une voie désormais coupée, même si certains noms et certaines pratiques subsistent encore sous forme de vestiges. Contrairement à Gelli qui l'occultait, Lasca réintroduit le passé dans sa comédie.

La Strega est constituée en grande partie par une série de va-et-vient. Taddeo, toujours sur le point de partir, est retenu par sa mère

et son oncle Bonifazio. Ce dernier habite une maison éloignée et cette distance permet d'amplifier les mouvements désordonnés de la mère et de l'oncle qui se cherchent pour se concerter. Une église figure sur la scène où elle joue un rôle important. Elle permet de justifier les mouvements des personnages surtout ceux de Sabatina et de Violante, elle sert aussi de lieu de rendez-vous, notamment pour Bonifazio dont la demeure n'est pas sur la scène. Elle permet de faire circuler les personnages très facilement et de les tenir en réserve un certain temps. Ainsi, c'est lorsque Lucantonio ira y rejoindre Oretta (acte V, scène 7) que Taddeo pourra pénétrer chez sa fiancée. Évidemment cette utilisation de l'église oblige l'auteur à justifier la fréquence élevée des messes qui y sont célébrées. Cette justification produit un effet comique dans la mesure où la célébration du culte dans les églises florentines est évoquée sur un fond d'allusions érotiques qui conduisent indirectement à assimiler la messe à l'acte sexuel. Le caractère provocatoire des propos de Sabatina est renforcé par le fait qu'elle accompagne à ce moment-là Violante à l'église (acte IV, scène 1). Lorsqu'elles en sortent (acte IV, scène 5) elles affrontent Oretta la mère de la jeune fille. Violante demande à Sabatina de se faire passer pour sa mère et toutes deux tiennent insolemment tête à Oretta, bafouant ainsi après celles de la religion, les valeurs de la famille.

Au moment où Taddeo piétine sur place en essayant de partir, Orazio, contraint par la nécessité, décide de rentrer dans sa famille, après avoir bouclé un cercle d'aventures et ramené Violante qui n'a rien d'une jeune fille passive. Orazio avait quitté Florence malgré l'opposition de son père, pour voir Alexandrie et le Caire. Son bateau fut pris et coulé par les pirates. A Florence on le crut mort car, lorsqu'il fut fait prisonnier, il avait dissimulé son origine florentine. A Pera il fut racheté par un gentilhomme gênois qu'il avait connu lorsqu'il était à Pise et qui le ramena avec lui. A Gênes, son ami et un autre Gênois enlevèrent une jeune fille, mais, arrivés à Livourne, ils s'affrontèrent l'épée à la main et moururent tous deux. La jeune fille demanda alors à Orazio, qui semble n'avoir été que spectateur dans cet enlèvement, de la protéger. On retrouve camouflé par le recours à un tiers le thème clef de la castration du père. Violante refusa d'être rendue à sa mère, une veuve, et tous deux se faisant passer pour des Milanais se rapprochèrent peu à peu de Florence où ils s'installèrent grâce à Fabrizio dans la demeure de Sabatina. Orazio déguisé se

déplace à proximité de la maison de Lucantonio et couvre le léger duvet de ses joues d'une fausse barbe qui souligne l'appropriation de la virilité paternelle. Oretta qui est sur leurs traces aboutit elle aussi à Florence, affronte Sabatina et retrouve Lucantonio, le père d'Orazio qu'elle a autrefois reçu chez elle à Gênes et auquel elle confie ses malheurs.

La décision prise par Oretta de recourir aux *Otto* fait peser sur le réduit que constitue la maison de Sabatina une menace grave. Le retour d'Orazio dans la maison de son père permet ainsi à la comédie de se dénouer en renouant les liens familiaux. Violante et Orazio qui avaient quitté l'une sa mère, l'autre son père se retrouvent finalement face à une sorte de couple parental. Seul Fabrizio refuse de quitter le fortin de Sabatina et la clandestinité. Au début de la pièce Neri indiquait peut-être, par son départ et son recours aux armes, une possibilité d'agir en gagnant le camp des *fuorusciti*.

Dans les comédies de Lasca le règlement des situations se fait à l'amiable, et si les personnages brandissent la menace d'un recours aux *Otto*, celle-ci n'est pas suivie d'effet. Il en va différemment chez Francesco d'Ambra. Le *bargello* intervient dans *Il Furto* et emprisonne Zingano. Dans les *Bernardi* les *Otto*, saisis d'une plainte de Fazio, s'emparent de l'argent de Bernardo Spinola. Au moment du dénouement, alors que Fazio et Bernardo après s'être mis d'accord considèrent qu'il n'est pas nécessaire de se représenter devant le tribunal, Noferi les persuade du contraire :

anzi piacemi

Che vi si vada, e tutto il caso narrisi ;

Ed alla prima ognun di voi fia libero.

Ainsi les conduites des personnages sont en quelque sorte légitimées par une instance officielle. L'auteur accepte sans difficulté cette déprivatisation de la scène comique. Bartolo, un personnage de la *Cofanaria*, recourt lui aussi au *bargello*, son ami, pour faire arrêter Stoldo Malefici. A l'acte IV de cette comédie deux sbires apparaissent sur la scène, dans des conditions que l'on avait déjà rencontrées chez Bibbiena, puisqu'ils interpellent un *facchino* chargé d'un coffre dans lequel un homme est dissimulé. Les différences sont cependant significatives. Les sbires de *La Calandria* étaient des *sbiri di dogana* qui

voulaient simplement savoir si la marchandise transportée était en règle avec l'octroi. Quand on leur déclare que le coffre contient le cadavre d'un pestiféré, ils prennent la fuite sans plus attendre. Les sbires de *La Cofanaria* veulent savoir si le coffre a été volé ou non et quelle est sa destination. Soupçonneux, ils le saisissent et l'amènent au tribunal des *Otto* sans qu'il soit possible de les en empêcher. Et lorsque l'amoureux qui s'y dissimulait sort de sa cachette, ils l'emprisonnent ainsi qu'Agapito le possesseur du coffre :

... e li famigli lo ciuffarono
Al primo ; e, come fu lor detto, messonlo
In prigione : e ciò fecion per intendere
A bell'agio dov'egli avesse a essere
Portato, perché indizio di proibito
Luogo a quel modo dava. Ed io, per esservi
Ito, e affermato in quel cofano
Esser mie robe (il che apparì falsissimo)
Fui ritenuto come consapevole

Di questa cosa, e fui per ir in carcere.
Che se non s'abbatteva un mio amicissimo
Il qual promise a ogni beneplacito
Del magistrato appresentarmi ; Domeneddio
non mi campava.

L'engrenage bureaucratique et policier typique de la Florence de cette époque est présenté dans la comédie comme quelque chose allant de soi qui a sa propre logique et dont il vaut mieux tenir compte. Cette intrusion dans la fiction comique de l'appareil répressif révèle que la mainmise du pouvoir sur l'espace urbain est presque totale. En 1549, seront créés les « denunziatori de' malefizi » chargés de surveiller la zone où ils habitent et de communiquer aux autorités tout événement susceptible de constituer un délit. Il est intéressant de citer le passage qui donne la mesure de ce contrôle systématique, sans précédent, auquel rien ne doit échapper : « sieno obligati tenere cura di tutti li insulti, violentie, rapine, furti, quistioni, percussioni, occisioni, et d'ogni et qualunque altro delitto che si commetterà così di giorno come di notte, per qualsivoglia persona, nelle vie, piazze,

chiese, monasterii, conventi, spedali, case, botteghe, hosterie, alberghi, orti, campi, fossi, fiumi, et in ogni altro luogo di lor sindicherie et ne' confini di quello... ». La ville est ainsi quadrillée et sondée dans tous ses recoins. Comme l'explique l'ambassadeur vénitien Vincenzo Fedeli la circulation nocturne des Florentins était soigneusement surveillée et les patrouilles constituaient des listes des personnes rencontrées soumises tous les matins au Duc. Enfin, en 1551, un recensement fut fait, rue par rue, maison par maison, de tous les habitants de la ville, qui fut mis à jour dix ans plus tard. L'œil du Prince était donc posé peut-on dire sur chaque Florentin.

Ceux-ci par contre réussissaient de moins en moins à localiser le Duc, souvent absent de la ville. Un personnage de *La Strega* mentionne qu'il est à Pise. Mais s'il décolle ainsi du territoire urbain, il ne relâche pas pour autant sa surveillance. Quand il se fixera dans le palais Pitti, il fera relier celui-ci au palais de la Seigneurie et aux Offices par une galerie de façon à ce que ses déplacements, transformés en apparitions, en ne s'inscrivant pas dans l'espace urbain, ne puissent être connus.

Pour Lasca, la comédie offre un espace qui bénéficie, par rapport à la ville quadrillée, d'une sorte d'extra-territorialité et qui peut ainsi être plus facilement remodelé par le désir qui chez lui parle à travers une thématique sado-masochique. Grâce aux paravents qu'offrent le répertoire et les ressources de la comédie, et surtout au décrochage qui s'opère par rapport à la réalité politique et qui n'est pas possible dans les nouvelles, Lasca peut faire jouer la fantasmagorie sado-masochique, comme en sourdine, et à un niveau uniquement symbolique. On comprend pourquoi les personnages sont ainsi relativement flous et raccordés d'une façon ténue au monde réel. Lasca en outre utilise au maximum comme source de plaisir cette possibilité qu'il a de parler clairement et publiquement, en toute impunité, à travers les personnages et les situations d'un répertoire. La moindre allusion au monde extérieur réel, c'est-à-dire au pouvoir qui sanctionne à la fois les comportements politiques et les comportements sexuels, introduirait une menace tellement plus redoutable que les menaces symboliques avec lesquelles joue Lasca qu'elle ne pourrait être neutralisée ou renversée.

La seule façon dont il peut braver le système répressif consiste à l'ignorer et à faire de l'espace privé un espace clandestin. Dans *La*

Strega qui est sa comédie la plus riche et la plus complexe, on a vu que l'arrivée sur scène d'un personnage à peine sorti de prison, au début de l'œuvre, dans une scène qui se veut anodine, montre que l'auteur d'une façon malgré tout voilée, franchit la frontière du monde privé pour toucher à l'histoire passée et présente. L'audace de Lasca est motivée par une situation conjoncturelle particulière qui permet d'attaquer un pan du système répressif, celui dont l'Église avait la charge. A la faveur de ce règlement de comptes autorisé, Lasca peut dire quelques autres choses. Sabatina est marquée de la seule étiquette de sorcière qui souligne sa situation irrégulière vis-à-vis de l'Église, mais en réalité son action subversive s'exerce sur un champ plus vaste puisqu'elle est finalement coupable de dérober au regard du Prince les agissements de quelques-uns de ses sujets.

*

Dans la Florence de Côme, la bourgeoisie marchande est dessaisie de tout pouvoir et, par conséquent, les valeurs qu'elle avait contribué à faire naître sont en voie de liquidation. Côme encourage évidemment l'économie florentine, mais il ne la laisse plus jouer librement ; il la contrôle et la réglemente tout en augmentant les charges fiscales. Vincenzo Fedeli nous a transmis dans un rapport de 1561 l'écho des récriminations des marchands : « E parlando io di questo con un buon vecchio e molto pratico, ch'esser solea di quelli che governavano sino dal tempo della repubblica, ed ora come confidentissimo della casa de' Medici governava ancora ed è provveditore generale del duca, mi disse, improprio le tante gravetze, che le cose erano troppo assottigliate, e tando che non potevano più durare, anzi che col voler aumentare li dazi si andavano ogni dì deteriorando, perché pensando il duca con l'aggravare ogni dì più la mercanzia ed altri traffichi di cavare di più, viene a distruggere, per il poco straordinario che mette, la maggior parte dell'ordinario, dicendo che li mercanti per la gravetza de' pesi insopportabili pigliavano altri esiti ed altre espedizioni, il che aveva causato che in Ancona si riducevano tutte le faccende ; affermandomi che l'arte della lana, che già solea dare cento venti mila ducati l'anno, ora non risponde che setanta mila, per un solo poco di aumento che volle mettere il duca... ».

Une reconversion s'opère en outre dans l'économie florentine qui délaisse de plus en plus le négoce pour des opérations purement financières et l'investissement foncier, ainsi que le constate Rudolf von Albertini. Le Duc est lui-même le plus grand homme d'affaires de son état comme l'a montré Giorgio Spini ; il spéculé notamment sur la bonification en achetant des terres marécageuses. L'oligarchie florentine qui appuie la politique médicéenne continue à s'enrichir et occupe encore les charges les plus importantes, mais elle est concurrencée par une nouvelle classe bureaucratique et militaire.

Cette restructuration économique est évidemment très complexe et ne pouvait être perçue clairement par les Florentins. On assiste en effet dans tous les domaines à une altération de la relative transparence des mécanismes économiques, administratifs et politiques¹³⁷. De toutes façons, c'est désormais au niveau de l'Etat toscan et non de la seule Florence que ces mécanismes peuvent être saisis. Un nouveau système de valeurs se met à peu en place qui correspond à l'installation de l'absolutisme et à l'existence d'une Cour. Nous avons essayé de montrer comment l'effacement des valeurs bourgeoises dans le champ culturel florentin, même s'il avait commencé bien avant, est très nettement sensible au cours des années 1540-1550 où le pouvoir prend justement le plus d'initiatives dans le domaine de la fête et dans celui de l'organisation institutionnelle de la culture¹³⁸. Et il est normal que le théâtre dont on a vu que Côme suivait de près et même organisait les manifestations reflète lui-aussi la mutation des valeurs culturelles propre à cette période.

Le théâtre de Francesco d'Ambra est de ce point de vue très révélateur. Nous avons vu que les mots « gentiluomo » et « nobile » reviennent sans arrêt dans la bouche des personnages. Nous avons constaté en même temps que la hiérarchie sociale cherche à se légitimer en se posant comme une hiérarchie des valeurs morales. Cela est net dans une réplique du *Furto*¹³⁹. La fiction comique ne reflète évidemment pas directement la vie florentine et on ne peut parler à son propos de réalisme. Les marchands qu'elle présente ne sont pas transportés sur la scène tels quels. Mais on retrouve dans la comédie l'idéologie du groupe social auquel appartient l'auteur et son public¹⁴⁰. En ce qui concerne Francesco d'Ambra rappelons que son œuvre a été cautionnée par le pouvoir.

Le régime de Côme I^{er} est encore mal connu, mais la mutation des valeurs qui s'opère grâce à lui l'est encore davantage. Il serait par exemple important de pouvoir montrer le rôle que joua la Cour et la nouvelle hiérarchie sociale très cloisonnée qui se mettait en place dans la redéfinition des valeurs traditionnelles d'honneur et de noblesse qui s'effectuait à ce moment-là. On sait par exemple qu'au niveau purement formel des rapports humains Varchi déplorait l'abus des formules cérémonieuses dont il rendait la Cour responsable¹⁴¹. Attaché à des valeurs « républicaines » malgré la collaboration de spécialiste qu'il offre au Duc, Varchi refusait ce nouveau code qui privilégiait la richesse ou la noblesse. Dans sa *Storia Fiorentina* lorsqu'il parle des ambassadeurs que les Florentins assiègèrent au début de 1530 au Pape qui se trouvait à Bologne pour le couronnement de Charles Quint, il nous livre une série d'observations qu'il eut l'occasion de faire lui-même, pour s'être trouvé sur les lieux, sur la façon dont furent traités les représentants de ces marchands qui s'opposaient de toute leur énergie aux Médicis. Clément VII, qui savait que les ambassadeurs ne lui feraient aucune concession, chercha à les ridiculiser en faisant saisir dans les bagages d'un de leurs accompagnateurs des échantillons qui furent présentés comme preuve de ce que les ambassadeurs n'avaient pas, malgré leur mission, renoncé à être des marchands : « Giunti dunque gli ambasciatori la sera di Sant'Antonio alle porte di Bologna, furon fatti impetuosamente fermare da' gabellieri, e cercare minutamente ultra ogni solito e convenevolezza tutte le valigie loro, e di tutti quelli che in compagnia loro erano; trovarono in quella di Guglielmo Rucellai alcuni rocchetti d'oro, parte filato e parte tirato, i quali (secondo che disse allora, udendo io) portava senza saputa degli ambasciatori per donare; ma ponghiamo che gli portasse comme mercatante per vendere, evolesse per non pagarne gabella, ancora con saputa degli ambasciatori (il che io non credo) frodargli, non meritava così legger cosa, se non fosse stata fatta a sommo studio, che se ne facessero né quei romori né quelle risa (secondo che scrivono alcuni) che se ne fecero non solo dalle persone private, ma dal papa stesso e dallo imperatore medesimo »¹⁴². Dans le même temps où il faisait en sorte qu'ils soient moqués comme marchands, Clément VII, aux dires de Varchi, ordonnait de percer le plafond de la chambre des ambassadeurs pour surprendre leurs conversations¹⁴³.

La position de Lasca est assez proche de celle de Varchi. Lorsque les *Humidi* constituent leur académie, ils prennent soin d'indiquer les liens étroits qui les unissent au monde marchand¹⁴⁴. Si Lasca, qui a choisi d'écrire et accepté une certaine pauvreté, n'exerce aucun métier, ses frères appartiennent à l'*Arte della seta*. L'évolution de Niccolò Martelli qui se détache de ses amis est très intéressante. Dès qu'il fait des avances au pouvoir soit comme poète soit pour exercer une charge, Niccolò prend soin de faire savoir qu'il a renoncé à toute activité marchande¹⁴⁵. Il semble en effet que désormais la vie du noble, si elle n'est pas coupée du monde des affaires, l'est par contre de certaines activités commerciales¹⁴⁶. Constatons que l'imprimeur Torrentino publie en 1548 l'ouvrage de Marco de la Frata et Montalbano, *Il nobile : ragionamenti di nobiltà partiti in cinque libri*. Cet ouvrage sera réédité en 1549 et en 1551 à Venise ce qui indique que Florence n'est pas un cas isolé¹⁴⁷.

*

La comédie du temps de Cômes contrairement à ce que l'on a pu croire n'est pas un genre en sursis qui sert de prétexte à des intermèdes de plus en plus raffinés et à des recherches purement scénographiques avant de céder la place à la *commedia dell'arte* au ballet et à l'opéra. De fait, son effacement ne se produira que vers la fin du siècle. La période que nous avons choisie d'étudier montre qu'elle connaît une grande vitalité grâce à des auteurs nouveaux. Mais il faut bien voir que la fiction comique entretient un rapport étroit avec l'idéologie des divers groupes sociaux auxquels elle s'adresse. Les différentes œuvres que nous avons étudiées témoignent toutes d'une prise de position face à la mutation politico-culturelle qui est en train de s'opérer à Florence. Le théâtre en effet dans la mesure où il se pose le problème de l'espace pose celui de la Cité.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Antoine BAILLY: Professor of geography at the University of Geneva (Switzerland). Author of books on the Geography of well-being, Service sector and regional development, Concepts in geography, Urban modelling. Principal fields of research: behavioral geography, regional science.

Edward BAKER: teaches Spanish Literature at the University of Florida. He is the author of *La lira mecánica. En torno a la prosa de Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1986 and a series of articles published in *Revista de Occidente* (Madrid), *Maatstaf* (Amsterdam), *VRBI* (Paris), *Sin Nombre* (Puerto Rico), *Ideologies and Literatures* (University of Minnesota).

Edmond CROS: is a Mellon Professor at the University of Pittsburgh and Professor of the University Paul Valéry at Montpellier. He is author of a series of books on Spanish Picaresque Novels and Literary Theory. His most recent book is a theory of Sociocriticism, *Théorie et Pratique Sociocritiques* (Paris, éditions sociales/Montpellier, CERS), translated into Spanish (Gredos, 1986) and English versions (Theory and History of Literature, Minnesota Press, 1987).

Lennard J. DAVID : teaches literature at Brandeis University. He is the author of *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (New York : Columbia University Press, 1983) and the forthcoming *Resisting Novels: Ideology and Fiction* (New York and London : Methuen, 1987).

Claude JULIEN : teaches American studies at l'Université du Maine in Le Mans, France. He passed his Doctorat ès Lettres in 1981, defending a dissertation on childhood and adolescence in the Afro-American novel. Writing a dissertation half way between social history and literature has brought him to sociocriticism.

Henri MITTERAND : professor at the Univeristy of Paris III. His is author of a series of books and articles on Zola and the novel of XIX and XX centuries.

Ellen PEEL : teaches Literature at the University of Cincinnati. She specializes in Literary Theory and Women's Literature.

Michel PLAISSANCE : is a Professor in Italian Culture and Literature at the University of Paris VIII. He is in charge of the research group on « Culture and Society in the 16th century » (5 volumes have been published). In numerous published works, he has more particularly studied the different aspects of the cultural life of Florence during the Rinascimento (the Medici's cultural policy, feasts and festivities, academies, literature, etc.).

Daniel RUSSEL : is Chairman of the Department of French and Italian at the University of Pittsburgh. His most recent book is on *The emblem and Device in France : Form and Function in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*.

Translator :

Denise MERCER, graduate student. Institut International de Sociocritique, Université Paul-Valéry, Montpellier.

EDITIONS DU C.E.R.S.

CENTRE D'ETUDES ET RECHERCHES SOCIOCRIQUES - U.F.R.II

Université Paul Valéry - B.P. 5043 - 34032 Montpellier Cédex

REVUE CO-TEXTES

- N° 1 1980 : Luis Martin Santos : *Tiempo de Silencio*. (épuisé).
- N° 2 1981 : Francisco de Quevedo : *La Hora de todos*. (derniers exemplaires).
- N° 3 1982 : Calderón de la Barca. (épuisé).
- N° 4 1982 : Mario Vargas - Llosa. (épuisé).
- N° 5 1983 : Juan Goytisolo.
- N° 6 1983 : Gabriel Garcia-Marquez.
- N° 7 1984 : Miguel-Angel Asturias.
- N° 8 1984 : Lecture Idéologique du *Lazarillo de Tormes*.
- N° 9 1985 : Alfredo Bryce Echenique.
- N° 10 1985 : César Vallejo.
- N° 11 1986 : Julio Cortázar.
- N° 12 1986 : Luis Buñuel.
- N° 13 1987 : Points de Repère sur le Modernisme

REVUE IMPRÉVUE

- Numéro Spécial hors série : 1977 (derniers exemplaires)
- N° 1-2 1978 : Sociétés - Mythes et Langages. (épuisé).
- N° 1-2 1979 : Idéologies et pratiques discursives.
- N° 1 1980 : L'espace discursif de la marginalité.
- N° 2 1980 : Repères de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours. (épuisé).
- N° 1 1981 : Espaces dialogiques. (épuisé).
- N° 2 1981 : Réflexions sur l'image.
- N° 1 1982 : Fonctionnements textuels. (épuisé).
- N° 2 1982 : Espace vécu et structuration de texte.
- N° 1 1983 : Textologie - Histoire I.
- N° 2 1983 : Textologie - Histoire II.
- N° 1 1984 : Poésies engagées.
- N° 2 1984 : Opérativité des méthodes sociocritiques.
- N° 1 1985 : Ecrire l'espace.
- N° 2 1985 : Discours du Je
- N° 1 1986 : Problèmes du Siècle d'Or.
- N° 2 1986 : Actes Guerre d'Espagne dans les produits culturels.
- N° 1 1987 : Critique et Histoire Littéraires

COLLECTION ETUDES SOCIOCRIQUES

OUVRAGES GENERAUX :

- Albanese, R. : « Initiation aux Problèmes Socioculturels de la France au XVII^e siècle » (1977).
- Cros, E. : « L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux ». Etude sur le *Buscón* de Quevedo. (1975) (derniers exemplaires).
- Cros, E. : « Propositions pour une Sociocritique ». (Nouvelle Edition) (1982).
- Cros, E. : « Théorie et Pratique Sociocritiques ». (1983).
- De Lope, M. : « Traditions Populaires et Textualité dans le *Libro de Buen Amor* ». (1983).
- Fabre, J. : « Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique ». (1981).
- Garcia-Berrio, A. : « Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plastico ». (1981).
- M. Joly, I. Soldevila, J. Tena : « Panorama du roman espagnol contemporain ». (1979).

SÉRIE ACTES :

- *Picaresque Espagnole*. Actes de la table ronde du CNRS (Montpellier 1974) (1976).
- *Picaresque Européenne*. Actes du Colloque International du CERS (Montpellier 1976) (1977).
- *Opérativité des Méthodes Sociocritiques*. Actes du Symposium de l'Université libre de BRUXELLES (Bruxelles 1980) (1984).
- *Guerre d'Espagne dans les produits culturels*. Actes IV.

COLLECTION ETUDES CRITIQUES

- Ezquerro, M. : « Théorie et Fiction. Le nouveau roman latino-américain » (1983).
- Puisset, G. : « Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier » (1987).

SERIE PEDAGOGIQUE

- Nerin, P. et Parra, R. : « Estructurales fundamentales de comunicación » (1985).

INSTITUT INTERNATIONAL DE SOCIOCRIQUE - MONTPELLIER INTERNATIONAL INSTITUTE FOR SOCIOCRICTICISM - PITTSBURGH

SOCIOCRICTICISM 1985-1

Theories and Perspectives

EDMOND CROS : INTRODUCTION, ISSUES AND PERSPECTIVES OF SOCIOCRICTICISM

I. Discursive formations and social practices.

Edmond Cros, « About Interdiscursiveness. »

Jurgen and Ursula Link, « The Revolution and the System of Collective Symbols : Elements of a Grammar of Interdiscursive Events. »

Marc Angenot and Regine Robin, « The Inscription of Social Discourse in the Literary Text. »

Henri Mitterand, « Toward a Sociocriticism of Totalities : The Year of 1875. »

Pierre Zima, « La vision du monde : trois modèles et une critique. »

Antonio Gomez-Moriana, « The Subversion of the Discourse : An Intertextual Reading of Lazarillo de Tormes. »

II. Institutions and Media.

Jacques Leenhardt, « Savoir lire, or Some Socio-historical Modalities of Reading. »

Charles Grivel, « The Society of Texts - A Meditation on Media in 13 Points, »

Hans Ulrich Gumbrecht, « The Body vs. the Printing Press : Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and Another History of Literary Forms. »

SOCIOCRITICISM 1985-2

Theories and Perspectives

- Pierre Bourdieu, « The Concepts of *Habitus* and *Field* »
« Comprendre le comprendre »
- Edmond Cros, « Social Practices and Intratextual Mediation : Towards a Typology of *Idéosemes* »
« The Values of Liberalism in *Periquillo Sarniento* »
- Jacques Dubois, « Champ, Appareil on Institution ? (Note) »
- Vlad Godzisch, « Hegemony and Oppositional Practices : Videoclips »
- Jacques Proust, « Masters are Masters »
- Regine Robin, « Discourse Analysis between Linguistic and Social Sciences : The Eternal Misunderstanding »
- Darko Suvin, « Two Holy Commodities : The Practices of Fictional Discourse and Erotic Discourse »

SOCIOCRITICISM 1986-1

Soviet literature of the Thirties : a Reappraisal

- Régine ROBIN, « Introduction : Cultural Stalinism, Didacticism and Literariness »
- Maryse SOUCHARD, *Towards a Semiotics of the Ideological Novel*
- Régine ROBIN, *The Figures of Socialist Realism : The Fictional Constraints of the « Positive Hero »*
- Henry ELBAUM, *Industrialism vs. Primitivism in the Soviet Russian Literature of the Twenties and the Thirties*
- Bernard LAFITE, Soviet « Literary Policy » on the Eve of the « Great Turning Point » : Terms and Stakes (Results of a Study of 403 Articles on Art Published by Pravda in 1929)
- Patrick SERIOT, *On Officialese : a Critical Analysis.*

Directeur de la publication : E. CRÔS
Dépôt légal : 2^{ème} trimestre 1987



Achevé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de Recherche – Université Paul-Valéry
MONTPELLIER

Les opinions exprimées dans cette publication ne sauraient engager
que leurs auteurs.