



Title	Gallia40号 掲載論文要旨
Author(s)	
Citation	Gallia. 2001, 40, p. 320-335
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/21762">https://hdl.handle.net/11094/21762</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## RÉSUMÉS

### **Le futur est-il une catégorie temporelle ?**

Cette étude a pour but de préciser la valeur de la forme « future », des langues anglaise et française dans le cadre de la théorie des espaces mentaux développée par Fauconnier, Dinsmore et Cutrer. A travers l'analyse de divers exemples anglais, nous allons montrer qu'à l'encontre de ce que Cutrer propose, le temps du futur anglais doit être considéré plutôt comme marque de mode de « prédiction », que comme marque du futur. En revanche, sous l'angle de la morphologie et de la sémantique, le temps de futur français serait plutôt marque du futur. Cependant le système temporel français n'est pas encore muni d'une voie d'accès via un espace futur vers un autre espace temporel.

**Hidetake IMOTO**

### **Structuration du texte et “temps et aspect”**

Nous abordons dans ce petit article le jeu de temps et aspect dans un roman contemporain (*La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint). A travers l'analyse de la distribution de formes verbales dans un roman, nous essayons de dégager des facteurs sémantiques et pragmatiques, voir textuels, qui décident l'emploi d'une telle ou telle forme verbale dans un cas précis.

Nous avons examiné tous les exemples du passé composé dans ce texte et nous avons dégagé plusieurs éléments qui peuvent déclencher son emploi. Nous avons ensuite démontré que le passé simple peut présenter quelque chose d'une manière globale, tout en laissant la possibilité de le détailler.

**Yoshitaka HARUKI**

## **Des suggestions historiques sur les sculptures de la Fontaine de Merlin dans le *Roland furieux* de l'Arioste**

Aux compagnons de Roger et de Marfise qui, après leur victoire contre les méchants avaricieux, se reposent sous les arbres auprès de la Fontaine et contemplent le bas-relief que Merlin a fait jadis sculpter (*Orl. fur.*, XXVI, 30-53). Maugis délivré, qui peut lire l'avenir, explique que le monstre représenté est un symbole de l'Avarice qui, après avoir commis beaucoup de terribles ravages dans toute l'Europe, sera tuée par des princes fameux au premier rang desquels se trouve François I<sup>er</sup>. Voici donc une allégorie de la paix qui sera rétablie au bout de longs siècles chaotiques, grâce à des princes bienfaiteurs (Charles-Quint, Henry VIII, Le pape Léon X, etc.) L'énumération de noms propres sans doute très familiers au lecteur de l'époque, a un intérêt spécialement historique ; il reflète des préférences, car la mention d'un personnage tel qu'Alfonso del Vasto, capitaine des armées de Charles-Quint, est d'autant plus significative que c'était lui qui avait reçu l'Arioste lors d'une ambassade à Rome, non pas comme un simple ambassadeur, mais comme un poète de génie et qui l'aurait présenté à l'empereur. En l'honneur de ce dernier, notre poète a ajouté quelques pages panégyriques dans la dernière édition en 1532 de son œuvre.

**Koichi TAKAOKA**

## **Ronsard et le *Livret de Folastries* Sur son anonymat**

Ronsard publie en 1553 son *Livret de Folastries*, qui contient des pièces licencieuses comme le titre le suggère, sous le couvert de l'anonymat. Mais l'attribution de ce livre, sorti peu après la publication des *Amours* de Ronsard et chez le même imprimeur, paraît presque évidente pour ses lecteurs de l'époque, qui y voient autant d'érudition grecque et latine que dans *les Amours*. Nous savons aussi que le poète a rejeté certaines pièces de ce recueil et en a recueilli d'autres pour les intégrer dans ses œuvres collectives.

Dans cet article, nous voulons montrer que ce recueil est un souvenir du cercle coopératif de ses compagnons du temps, surtout de Baïf, de Jodelle, et de Muret. Ronsard a voulu leur révéler le secret de sa création poétique avec ce recueil laissé volontairement anonyme.

**Hisashi IWANE**

### **L'Aparté de la comédie moliéresque**

Grâce à son baptême par *La Poétique* (en 1639) de la Mesnardière, ce mot nouveau-né est enfin entré dans le vocabulaire dramaturgique de la France. On voit sa fréquence d'emploi partout chez les auteurs dramatiques à cette époque-là. Bien entendu, notre Molière est compté parmi eux. La présente étude porte sur les différentes formes de l'aparté chez lui. En regardant la classification des personnages qui parlent à part sur la scène, on constate aussitôt une forte inclination de l'auteur pour l'aparté entre maître et valet, maîtresse et servante, mari et femme, etc., tous des personnages dont les rapports sociaux présentent des différences les uns par rapport aux autres.

**Tadashi SUETSUGU**

### **L'absence du roi dans le petit opéra impromptu du *Malade imaginaire* de Molière**

Notre sujet consiste à mettre en lumière la signification d'un petit opéra impromptu de l'acte II, scène IV, joué par les deux amants Cléante et Angélique comme théâtre dans le théâtre pour faire allusion à leur amour en présence du père d'Angélique. Remarquant un rapport intime entre le petit opéra impromptu et le prologue écrit pour louer les exploits de Louis XIV, nous entrevoyons le fait de l'absence du roi dans les exploits jamais représentés sur la scène, mais seulement insinués à travers la parole de Flore.

Cette absence du roi, reflétant exactement la crise politique dans laquelle Molière était jeté à ce moment-là, signale aussi l'épistème de l'âge classique analysé par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*.

**Hiroki TAKEDA**

### **Quelques précisions chronologiques concernant la machine arithmétique de Pascal**

En ce qui concerne l'histoire de la fabrication de la *Pascaline*, il reste encore quelques précisions chronologiques à apporter. Pascal, dit sa sœur, « inventa » sa machine à l'âge de dix-neuf ans. S'agit-il de l'année 1642 ou de 1643 ? Nous avançons la période février-juin 1643, puisque, dans sa lettre du 31 janvier, il ne parle pas du tout de son invention. Cette 1<sup>ère</sup> supposition nous amènera à situer l'accomplissement du modèle définitif entre février et juin 1645. Nous montrerons ensuite que la critique contre la machine par des « savants imparfaits » était un fait réel. Nous pourrions placer cet événement un peu avant la fabrication du modèle définitif.

**Haruo NAGASE**

### **L'apparence et la vérité dans *La Religieuse* de Diderot**

Dans le roman satirique *La Religieuse* on peut trouver l'opposition entre l'apparence et la vérité. Religieuse contre sa volonté, l'héroïne considère l'attitude de la mère supérieure et des autres religieuses de son premier couvent comme hypocrite. Leur apparence évoque une image superficielle du cloître et cela augmente la répugnance de l'héroïne pour elles et le cloître. D'autre part, la préface de *La Religieuse* traite de l'histoire vraie et originale du roman. Mais quelques parties ne s'accordent pas avec les faits historiques. C'est-à-dire qu'il s'agit de fictions vraisemblables adroitement écrites par Diderot.

**Yukie NAKAO**

### **De l'Amour de Stendhal et le Japon**

Au Japon du début du XX<sup>e</sup> siècle, avant d'être le grand romancier du *Rouge et le Noir* et de *La Chartreuse de Parme*, Stendhal fut l'auteur de *De l'Amour* avec toutes ses expériences personnelles. L'image de l'homme — vétéran des guerres napoléoniennes qui est aussi un fin analyste de l'amour et du cœur humain — a donné une forte impression sur l'esprit imaginaire des intellectuels japonais de l'époque.

Cette donnée initiale était à corriger, mais même en France, c'est à peine que l'on commence à étudier en détail cette œuvre *De l'Amour*. Il est temps d'établir un nouveau rapport entre l'écriture et la vie de l'auteur.

**Yuichi KASUYA**

### **La Maternité et L'Erotisme dans *La Vieille Fille* d'Honoré de Balzac**

Dans *La Vieille Fille*, ni la maternité, ni le mariage ne sont exempts de la dérision. C'est une comédie authentique, et l'écrivain est presque toujours gai. Les habitants de cette ville d'Alençon sont plutôt érotiques quand ils plaisantent sur la riche et innocente vieille fille. En fait ils ne sont pas du tout mal intentionnés. C'est une ville inerte. La vieille fille désire toujours se marier pour avoir des enfants. Finalement son désir est exaucé, tout change dans la ville et sa vie bascule. Son espoir de vivre la maternité s'évanouit quand son mari ambitieux se révèle impuissant. On n'est plus érotique. On s'intéresse maintenant de la politique. Nous concluons que la maternité et l'érotisme étaient à la source de la comédie.

**Katsu NAKAMURA**

### **Le mythe de l'Amour et *Madame Bovary***

Dans *Madame Bovary*, il y a trois scènes où apparaît un Amour : la pièce montée de noce, le jardin du notaire, la chambre d'hôtel à Rouen. Cet article a pour but de les examiner à la lumière des notes prises par Flaubert pour préparer la première version de la *Tentation de saint Antoine*, et de montrer que derrière le drame de l'adultère d'Emma se cachent les divers aspects du mythe de l'Amour, de la déification de l'amour physique qui unit le corps au corps, à l'Amour céleste qui, d'après Platon, joue un rôle de médiateur entre les dieux et les hommes.

**Haruyuki KANASAKI**

### **Rapprochement de la critique et de la création "Conversations" de Paul Claudel**

Dans cet essai, nous éclairerons quelques points où s'approchent la création et la critique littéraires de Paul Claudel. Nous traitons en particulier de *Conversations dans le Loir-et-Cher* et d'autres textes de même style qui commencent à s'établir dans sa littérature vers le milieu des années 1920. La forme de la conversation, bien qu'elle contienne des contradictions, des déviations et d'autres caractères provisoires, permet à un texte de sauvegarder une certaine spontanéité. La conversation, écrit Claudel, est une recherche. Elle représente une pensée à l'état naissant. C'est cet aspect de la conversation que Claudel garde dans ses textes critiques et qui les rend très proches de ses œuvres dramatiques.

**Takashi NAITO**

### **Réflexions sur l'*Introduction à la peinture hollandaise* de Claudel**

La peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle était considérée comme le portrait de la Hollande, art réaliste, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960. Fromentin était un des vulgarisateurs de cette image traditionnelle par son œuvre publiée en 1876, *les Maîtres d'autrefois*. En 1935, dans son *Introduction*, Claudel a subverti cette conception conventionnelle de l'art hollandais en relevant une contradiction qui se trouvait dans le texte de Fromentin : celui-ci y signalait la spiritualité des peintres hollandais qu'il qualifiait seulement de réalistes et de copistes. Dans mon article, j'ai analysé le processus de la subversion et de l'innovation de la définition de la peinture hollandaise par Claudel.

**Junko NAGASE**

### **« Le classique » de Paul Valéry et d'André Gide**

Pour Valéry comme pour Gide, le « classique » constitue un concept esthétique essentiel. L'un et l'autre préconisent l'exercice de la raison, le souci de l'ordre, de la maîtrise. Cependant là où Valéry souligne la construction de l'œuvre et le caractère social des règles de l'art, Gide met en avant l'harmonie et l'équilibre des parties qui sont en conflit. La position gidienne doit être mise en relation avec sa conception conflictuelle du moi et de son nationalisme. De plus, l'exigence « classique » incite Valéry à rejeter le roman, alors qu'elle pousse Gide à refondre la forme romanesque. Pour autant, et malgré ces divergences, on peut finalement déceler une réelle affinité entre ces deux écrivains.

**Nobuko TATEKAWA**

**Le faubourg Saint-Germain dans *A la recherche du temps perdu*  
A travers de la mode de la Duchesse de Guermantes**

« Le faubourg Saint-Germain » désigne « la haute société de l'aristocratie », où la duchesse de Guermantes se distingue bien à cause de sa beauté et de ses toilettes. Ses magnifiques vêtements présentent au narrateur des images d'elle très variées. Dans les salons du faubourg Saint-Germain, les toilettes sont un critère important des valeurs mondaines. Mais elles ne sont qu'un masque momentané qu'on porte. Le narrateur apprend que la vanité du monde mondain est l'antipode de l'œuvre d'art qu'il veut faire. Par la mode vestimentaire de la Duchesse de Guermantes, Proust représente bien « le temporel » du faubourg Saint-Germain et « l'intemporel » de l'œuvre d'art.

**Tomiko HASEGAWA**

**Barthes/Baudelaire**

**D'une expression de Baudelaire citée par Roland Barthes**

Jusqu'à maintenant, on n'a presque jamais abordé de front les relations de l'œuvre de Barthes avec celle de Baudelaire. Certes, à première vue, on a une impression que Barthes n'accorde pas une importance particulière à Baudelaire, mais Barthes a gardé toute sa vie une prédilection quasi maniaque pour une expression de Baudelaire : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie », qu'il cite neuf fois. De la source de cette expression, on n'a aucune information précise, mais nous la trouvons dans *l'Exposition universelle-1855-Beaux-Arts*. L'analyse du contexte dans lequel il la cite nous permettra de bien éclairer le chemin de Barthes vers sa dernière œuvre, *La chambre claire*, un essai sur la photographie.

**Takashi KITAMURA**

### **Sur Henri-Frédéric Blanc**

Né à Marseille en 1954, Henri-Frédéric Blanc a fait de brillants débuts avec son roman *L'Empire du Sommeil* paru en 1989. Suivant le chemin de ses prédécesseurs, il a traité le grand thème du sommeil et du rêve, sans toutefois tomber dans la platitude. Nous allons essayer d'analyser la manière dont Blanc conçoit le réel et l'iréel et comment il a réussi à écrire, sous forme de diptyque, une fiction loufoque où le héros le docteur Joseph Cavalcanti explore l'empire du sommeil avec sa machine à dormir, tantôt en échappant à la poursuite acharnée d'un inquisiteur, tantôt en luttant contre le mercantilisme et l'autoritarisme de notre société.

**Keiko ISHII**

### **Comment unir grammaire et prosodie dans l'enseignement du français pour les débutants?**

Le problème du sens, celui de la grammaire et celui de la phonétique sont dans un rapport très étroit. Il faut introduire la notion d'*information* pour que les apprenants se rendent compte du rapport entre ces trois éléments. Et pour les sensibiliser à ce rapport, nous remettons en question la manière de présenter la grammaire dans les manuels et, avec la notion d'*information*, nous proposons quelques nouvelles manières de présenter les points suivants :

- 1) Structures des phrases fondamentales et pronoms interrogatifs.
- 2) Groupe verbal et pronom personnel.
- 3) Groupe nominal et adjectif.

**Keisuke NAKAMURA**

## **Cent ans d'études balzaciennes au Japon**

Nous établissons, d'abord, un bref historique des traductions des œuvres de Balzac en remontant à apparue à 1897, l'année de la première traduction d'une nouvelle du romancier au Japon. La première partie de notre article consiste à esquisser les principaux travaux écrits en japonais Toru Terada, Kazuo Kiryu, Teruo Mitimune, Mamoru Kaneko, Yasuhisa Yoshikawa, Seiichi Ishii, Tetsuo Takayama et Takao Kashiwagi. La deuxième partie vise à présenter sommairement les neuf thèses soutenues en France sur Balzac et ses œuvres par des chercheurs japonais, Tetsuo Takayama, Yuko Nishikawa, Takayasu Oya, Osamu Nishio, Takao Kashiwagi, Hajime Sawada, Kazue Omure, Yoshie Oshita et Naohisa Uda. Les études balzaciennes au Japon se déploient ainsi en un large éventail.

**Takao KASHIWAGI**

### **La fonction de la vue dans les *Conférences de Toulouse***

Les caractéristiques du style du discours de Lacordaire apparaissent très explicitement dans les *Conférences de Toulouse* (1854). Les descriptions pleines d'images sont dominées par la vue. Quelle que soit l'importance de la parole, c'est l'acte de voir qui assume un rôle capital pour la connaissance. D'une part, Lacordaire choisit le style suggestif au lieu de la démonstration pour établir ses arguments. D'autre part sa nature imaginative ne l'empêche pas de déployer sa liberté. L'image n'est pas simplement l'objet vu, mais la ressemblance de l'objet, l'essentiel. Lacordaire suggère donc de voir non pas l'apparence, mais l'image. « Voir » fonctionne « comme accès à la vérité ».

**Junko OKADA**

## **Naissance et disparition dans *Jacques* de George Sand**

*Jacques* prend place dans la première phase de la carrière littéraire de George Sand qui, à cette époque-là, a creusé principalement la question de l'être, le sens essentiel de l'existence humaine. L'analyse sérieuse de ce thème s'oriente directement vers le problème de la vie et de la mort. Jacques, héros souffrant, finit par s'opposer lui-même à la société de son temps considérée comme l'« injustice ». Sa disparition à la fin du récit signifie symboliquement son espoir en l'avenir, la naissance de la possibilité d'une « justice » sociale. Il nous semble que ce héros tragique incarne la méditation solitaire et profonde de l'auteur.

**Naoko TAKAOKA**

## **Un des témoignages de Champfleury sur Nerval**

Champfleury a laissé plusieurs témoignages sur Nerval. Nous voulons, dans cet article, faire un petit compte-rendu bibliographique de l'un de ces témoignages, intitulé « Gérard de Nerval » et publié dans les *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui* (1861). Jusqu'ici on ne connaissait que l'article de la *Revue internationale* du 31 mars 1860 comme préoriginal de celui de *Grandes Figures*. Nous avons par hasard découvert qu'il y en a un autre préoriginal, nommé « Les Excentricités de Gérard de Nerval », publié dans la *Gazette de Champfleury* du 1<sup>er</sup> décembre 1856. Outre cette remarque déjà faite en 1995, nous essayons de conjecturer mieux le processus de la formation de ce témoignage en consultant un périodique peu connu : la *Revue internationale*.

**Nobuyuki KOBAYASHI**

### **A propos des citations de Balzac par Baudelaire**

Baudelaire cite Balzac de nombreuses fois dans ses œuvres et ses correspondances. Parmi ces citations, il y en a quelques-unes où Baudelaire traite du génie littéraire de Balzac. En 1846, déjà, Baudelaire précise les mérites et les défauts de Balzac romancier. Quant à la méthode de composition des œuvres, Baudelaire pense que Balzac produit ses personnages de son « sein ». En 1859, Baudelaire accorde de l'importance à l'« œil de l'esprit » chez Balzac, et, il ne prend pas Balzac pour un observateur, mais plutôt il le prend pour un visionnaire. Sur la distraction de l'observation qui est importante chez Balzac pour obtenir la faculté de vivre de la vie de l'autre, Baudelaire n'évoque jamais Balzac qui va « observer les mœurs de faubourg, ses habitants et leur caractères ».

**Nobuko MIYAKE**

### **La Tentation de Flaubert pour le Théâtre**

Flaubert, fasciné par l'écriture dramatique, échoue dès l'instant où il est confronté aux réalités de la scène. *La Tentation de saint Antoine*, ce théâtre-là est purement mental et Flaubert n'imaginait même pas qu'on puisse la porter sur scène. Flaubert romancier s'avère ainsi un homme de théâtre refoulé. Le théâtre qu'il n'a pas pu faire, il le reverse dans ses romans.

Dans *Bouvard et Pecuchet*, Flaubert a atteint la maîtrise absolue de son écriture. Le théâtre n'y subsiste qu'à l'état de traces, mais la théâtralité, soit fragmentaire soit ironique, est comme la possibilité d'un autrement-dit, et tout le texte en est irrigué.

**Kayoko KASHIWAGI**

**Lautréamont et paralittérature**  
**la mise en œuvre du système répétitif du roman-feuilleton**

Pourquoi Isidore Ducasse a-t-il choisi le genre du roman-feuilleton pour terminer *Les Chants de Maldoror*? Cette question qui reste à élucider, nous amène à examiner de plus près un des traits les plus caractéristiques du *Chant VI*, c'est-à-dire la prolifération des appellations de Maldoror. Il s'agit soit de la référence systématique aux types feuilletonesques, soit du plagiat des éléments titulaires des romans populaires, y compris notamment de celui de Louis Noir, *Le Corsaire aux cheveux d'or*, paru dans un journal-roman en 1868-1869. Sensible à la surexploitation du déjà-lu ou du déjà-écrit dans le genre paralittéraire, Ducasse semble donner une cohérence à son ouvrage fondé sur la pratique de la réécriture, en optant pour le roman-feuilleton afin de boucler les *Chants*.

**Naruhiko TERAMOTO**

**Les deux peintres dans les brouillons « Combray » de 1909**  
**— Elstir et Monet**

Monet est l'un des modèles principaux du peintre inventé par Proust qui admire en particulier les « cathédrales » et les « nymphéas ». Dans les manuscrits de la *Recherche* figurent des esquisses qui donnent à voir Elstir travaillant sur ces motifs ; mais tous ces projets étant abandonnés, l'atelier du peintre dans la version définitive ne contient aucune toile qui évoque ces chefs-d'œuvre. L'enrichissement de la dernière moitié du roman souligne davantage le mûrissement du héros qui parvient à dépasser son ancien maître et à contempler des églises et des fleurs à l'instar du peintre impressionniste.

**Yasue KATO**

### **Les yeux mauves de Mme de Guermantes**

Le mauve est une couleur capitale dans le monde esthétique de Marcel Proust. Il caractérise la toilette féminine et le décor de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Lorsque la duchesse de Guermantes fait sa première apparition devant le jeune héros, elle a les yeux bleus et perdants. Mais dans un des brouillons de la scène, elle fascine le garçon avec ses yeux mauves. Pourquoi cette couleur? Quel est le symbolisme du mauve? Le bleu, emblème de la royauté et de la noblesse, convient mieux au prestige de la famille Guermantes, alors que le mauve, couleur de la frivolité et de la sensualité, renvoie plutôt au luxe du demi-monde qui influence d'ailleurs les mondains snobs. N'oublions pas cependant l'autre versant du mauve, celui du demi-deuil et de la mort.

**Keeko SAKAMURA**

### **La Mort sous la forme d'une jeune femme chez Cocteau sur la genèse du personnage de la Princesse du film *Orphée***

Inspiré par la légende mythologique d'Orphée, Cocteau écrit deux œuvres qui portent le même titre *Orphée*. Nous notons qu'il a introduit dans les deux *Orphée* la Mort sous la forme d'une jeune femme. La Mort de la pièce de 1926 restait un être allégorique malgré son portrait révolutionnaire, tandis que celle du film de 1950, surnommée la Princesse, n'est autre que la Mort propre à Orphée. Le caractère particulier de ce personnage reflète bien cette idée que « chacun de nous possède sa mort qui le surveille depuis sa naissance ». Et c'est au moyen d'un masque de squelette que Cocteau l'a manifesté encore plus explicitement dans le mimodrame *Le Jeune Homme et la Mort* (1946).

**Kazuyuki MATSUDA**

### **Le théâtre *pur* chez Antonin Artaud — à travers *Le Théâtre et son Double* —**

Artaud attribue l'adjectif « théâtral » au langage physique, « non-théâtral » à la parole. Il transfère cette opposition à l'opposition entre l'Orient et l'Occident. La limite du théâtre occidental provient du langage déterminé en dehors de la scène. Le théâtre oriental dépasse cette limite en pratiquant des moyens théâtraux qui ne dépendent pas du langage : le signe, le geste, l'intonation, l'incantation. En tentant de dépasser la limite du langage, Artaud va ouvrir une autre possibilité du théâtre. C'est la reconstruction d'un système complet qui fonctionne et s'accomplit uniquement sur scène. Dans cette recherche d'Artaud, nous pouvons découvrir des affinités avec d'autres genres artistiques, le roman, la poésie et la peinture, qui s'attachent tous à la poursuite de l'art pur au 20<sup>e</sup> siècle.

**Naoko INOUE**

### **Le chronotope du *Royaume-Farfelu* d'André Malraux**

En considérant le *Royaume-Farfelu*, au point de vue de l'espace, du personnage et du temps, en tant que roman d'aventures, on remarque, en même temps que le procédé traditionnel de traiter l'espace asiatique, le mélange des genres du premier type de roman antique, roman grec, et des mémoires de voyage, ce qui permet de représenter le monde merveilleux et donc la condition humaine, bien que l'atmosphère s'avère incohérente.

Il nous faut noter que Malraux, dans ce texte, tente d'évoquer simplement son thème obsessionnel, la peur de la mort, en la projetant sur les espaces asiatiques et donc que la structure du roman d'aventures, déjà apparaissant, est en train de se former d'une manière cohérente.

**Ritsuko UEZU**

## **La lutte contre l'abstraction**

### **la signification de l'acte de voir dans *La Peste* d'Albert Camus**

À l'époque de la Guerre, où Camus se consacrait à la rédaction de *La Peste*, il a mis de l'importance à l'idée de l'abstraction. Notre étude de la description de l'abstraction révélera l'importance exceptionnelle de l'image visuelle dans ce roman.

L'invasion des abstractions qui se trouvent aux plusieurs niveaux entraîne la solitude chez les Oranais. Par contre, c'est l'acte de voir qui anéantit l'idée abstraite comme obstacle à la solidarité. Même les écritures toutes fondées sur la perception visuelle offrent les champs de la lutte contre l'abstraction.

La primauté de l'image visuelle montre d'un côté, l'influence du silence de la mère sur la création chez Camus ; et de l'autre côté, elle donne à ce roman le vrai statut de littérature comme témoignage et mémorisation.

**Maki ANDO**

### **Poésie années 90 : Pierre Alferi, *Kub Or***

Pierre Alferi, né en 1963, poète, écrivain, directeur avec Olivier Cadiot de la Revue de Littérature Générale, est l'un des plus jeunes et des plus brillants représentants d'une poésie contemporaine à la fois aventureuse, ludique, mais aussi théoricienne.

La vitesse, le mouvement : le motif pourrait résumer l'effort constant de cette poésie pour bousculer les formes. Chez Pierre Alferi, vitesse et mouvement adoptent un procédé particulier, celui de la compression, du raccourci : le recueil *Kub Or* (P.O.L. 1994), présente ainsi une série de poèmes brefs, sept fois sept poèmes de sept pieds, comme les sept jours de la semaine, comme le survol rapide et désinvolte du spectacle de la vie quotidienne.

**Agnès DISSON**