



|              |                                                                                     |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | Gallia 62号 掲載論文要旨                                                                   |
| Author(s)    |                                                                                     |
| Citation     | Gallia. 2023, 62, p. 134-138                                                        |
| Version Type | VoR                                                                                 |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/91107">https://hdl.handle.net/11094/91107</a> |
| rights       |                                                                                     |
| Note         |                                                                                     |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## RÉSUMÉS

### **L'image du «héros» chez Cardinal de Retz : dans *La Conjuration du Comte Jean-Louis de Fiesque***

Dans *La Conjuration du Comte Jean-Louis de Fiesque*, écrit à la fin de l'adolescence du Cardinal de Retz, on pense que son image idéalisée du *héros* se reflète dans le protagoniste, le Comte de Fiesque. Le Comte, qui a à peu près le même âge que le Cardinal de Retz, prépare une révolte contre l'oppressante famille André dans la République de Gênes. Pendant la phase de planification, deux conseillers diamétralement opposés donnent leur avis respectif au Comte. Le prudent Calcagno tente de dissuader le Comte, et l'agressive Verrina présente à ce dernier la bonté des Génois, l'incertitude du châtiment divin et son caractère *extraordinaire*, et réussit à l'entraîner dans un soulèvement militaire.

Ce n'est pas un choix rationnel, mais son *naturel* qui guide les actions du Comte. Ces principes comportementaux critiqués dans les mazarinades du Cardinal de Retz sont caractéristiques de l'adolescent qui rêve d'être des héros plutarquiens.

Moeko WAKUI

### **Satire politique et genres dramatiques pendant la Révolution française – Comédie des *mœurs parlementaires*, comédie de *mœurs parlementaire* –**

La Révolution française a renouvelé la nomenclature des genres dramatiques par d'audacieuses hybridations, dont nous étudions ici un cas remarquable, avec *La Journée des dupes*, «pièce tragi-politi-comique», œuvre d'un député de la Constituante gagné aux idées réactionnaires après les journées d'octobre 1789, Bergasse. Sous cette valse des étiquettes perce un rire *balbutiant*, en quête de sa formule adéquate, alors que retrouvent droit de cité, pour la première fois depuis Aristophane, la satire des puissants, la dérision des pouvoirs. Puisque la Révolution a sacralisé la parole politique, elle appelle une satire des pratiques oratoires, qui investit le lieu central du surgissement de la parole politique moderne, les assemblées représentatives. L'institution parlementaire devient l'objet d'une comédie des *mœurs parlementaires*, ou d'une *comédie de mœurs parlementaire*.

Éric AVOCAT

## **Le cirque et les forains** **— le temps des chevaux —**

Il est facilement imaginable qu'à la fin du dix-huitième siècle, bien des saltimbanques forains cherchaient un nouvel horizon de travail pour le cirque. Mais, à côté, il y a une autre route plus complexe qui a traversé des siècles : le développement du spectacle équestre. Au milieu du dix-huitième siècle, il devint pour la première fois, un spectacle commercial et on peut distinguer deux courants : l'un était dirigé, sur le continent, par des écuyers forains, l'autre, en Angleterre, par quelques cavaliers retraités. Un de ceux-ci, Philippe Astrey, pour donner plus de variété au spectacle avec des chevaux, invita des artistes forains. Ainsi naquit le cirque moderne. Et Antonio Franconi, l'un de ses successeurs qui vivait dans le milieu forain, organisa son cirque avec sa famille. Leurs spectacles équestres, surtout leurs « pantomimes » furent d'autant plus populaires qu'ils comportaient ces trois qualités que sont la grandeur, le sens de ce qui est excitant ou encore le sens du dramatique.

**Keisuke NAKAMURA**

## **L'influence de Germaine de Staël sur la théorie des arts d'Eugène Delacroix** **— le vague et l'enthousiasme de la peinture —**

La célébration de la musique chez Germaine de Staël emporte la sympathie de Delacroix, qui pense que son art, la peinture, a en partage avec la musique une puissance esthétique et métaphysique fondamentale : le « vague », par quoi la peinture surpasse la littérature. Le *Journal* de Delacroix témoigne d'un intérêt insistant pour les différences entre les deux arts, un intérêt qui s'est formé sous l'influence de la doctrine esthétique de Victor Cousin, lequel, pour sa part, plaçait la poésie au premier rang. La musique s'adresse immédiatement à l'âme sans l'aide de la parole. Cette puissance mystérieuse favorise la naissance de l'enthousiasme, dont Delacroix reprend également le concept à Staël, pour en faire la clé de voûte de son idéal de la peinture, qu'il représente par l'image d'« un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur ».

**Mie UEMURA**

### **Cybèle et Atys dans *La Tentation de saint Antoine***

Cet article vise à mettre en lumière la genèse de l'épisode de Cybèle et d'Atys dans *La Tentation de saint Antoine*. Dans la première version (1849), en se référant entre autres aux *Métamorphoses* d'Apulée, à *La déesse syrienne* de Lucien et aux *Religions de l'antiquité* de Creuzer, Flaubert rédige une scène où les prêtres eunuques de Cybèle se flagellent et se tailladent les bras pour se livrer enfin aux «prostitutions mystiques» avec des femmes fanatiques. On y voit le thème de la pénitence attachée à la luxure, qui est poussé au niveau des dieux dans la troisième version (1874) : Cybèle apparaissant au milieu des prêtres trouve le jeune Atys et l'invite à s'unir, et celui-ci qui voudrait avoir des mamelles et un sein maternel comme la déesse, se dégoûte de sa virilité et s'émascule. La castration de ce dieu est précédée de l'immolation d'un agneau, offrande expiatoire en l'honneur de la déesse, qui évoque à Antoine le sacrifice de Jésus-Christ.

**Haruyuki KANASAKI**

### **Références à Ruskin dans l'édition Fallois de *Contre Sainte-Beuve* de Proust**

À la suite des deux traductions de Ruskin, Proust retourne à son travail romanesque et entame le projet d'un récit incluant un essai critique sur Sainte-Beuve. Pourtant, le titre *Contre Sainte-Beuve* n'est suggéré que dans sa correspondance. Des développements inachevés foisonnent sur des feuilles volantes et dans des cahiers, sans qu'ils permettent d'entrevoir une construction linéaire d'un volume. Dans cet article, nous avons relevé les mentions, explicites ou non, sur Ruskin dans les manuscrits de Proust, en basant notre analyse sur l'édition de 1954 de Bernard de Fallois. Celle-ci présente le mieux l'évolution du jugement à propos des deux écrivains manifestant, d'après Proust, des attitudes contradictoires devant l'art : Sainte-Beuve et Ruskin apparaissent en même temps des critiques d'«une merveilleuse intelligence» et des artistes d'une grande sensibilité coloriste.

**Yasué KATO**

### Réflexion sur le début du *Temps retrouvé*

#### — le séjour à Tansonville ou la description de la chambre de Tansonville —

Nous examinons ici la question de savoir où commence *Le Temps retrouvé* : 1) à partir de l'arrivée du héros à Tansonville, ou bien, 2) à partir de la description de sa chambre dans ce lieu ? Pour sa traduction du roman en japonais, K. Yoshikawa adopte la première hypothèse, qui déloge les chambres de leur place stratégique à l'incipit de chaque volume, et implique de reconsidérer la fonction que nous avons attribuée, dans notre thèse, à leur description, clé de voûte de la structure du roman : symboliser la vision du monde propre à chaque époque de la vie du héros. Sans prétendre trancher, nous apportons des éléments nouveaux à l'appui de chacune des deux options. Ce débat relancé à nouveaux frais nous amène à justifier le choix d'introduire une scission entre deux volets distincts du séjour à Tansonville, par la mise au jour inédite d'une analogie avec la bipartition du séjour à Combray (I et II). Il en découle que notre analyse de la fonction des chambres romanesques de Proust est compatible avec les deux configurations possibles de la structure narrative.

Ayano HIRAMITSU

### Décrire « l'Autre »

#### — Une réflexion sur la description des Stiengs dans *La Voie royale* —

Dans son roman *La Voie royale*, André Malraux propose une description des Stiengs, un des peuples minoritaires d'Indochine, appelés « Moïs », qu'il n'a en réalité jamais rencontré. Pour mener à bien son entreprise, il puise des renseignements dans les livres d'explorateurs ayant visité la région habitée par les « Moïs », à l'instar de Henri Mouhot ou de Henri Maitre, dont le point de vue est fortement influencé par l'anthropologie du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, Malraux ne reproduit pas les descriptions des « sauvages » faites par les explorateurs. Certes, il reprend leurs constatations sur leur mode de vie, mais reste très vague sur leur apparence, avec pour intention de mettre en exergue l'image du « sauvage » créée par la « civilisation ».

Toshihiro INOUE

**La démocratie et le roman :  
le motif du «visage» dans *L'Immortalité* de Milan Kundera**

L'écriture de Kundera est caractérisée par une ambiguïté à l'égard de la démocratie, qui est une idée centrale de sa conception du roman mais qui, en même temps, est un objet de caricature du narrateur de son roman. Dans *L'Immortalité*, la démocratie est déformée en une dictature de la majorité qui opprime l'individu au nom de l'égalité. Le narrateur donne à cette oppression la figure de la violence de visage. Le visage, c'est le lieu le plus visible du corps humain et donc un champ de bataille du moi qui se défend contre son image imposée par les autres. De là se développe une pensée originale sur l'image à côté des histoires de personnages. À travers de cet aspect spéculatif du roman, Kundera nous enseigne probablement comment lire le texte dans l'empire du visible, qui n'est autre que notre civilisation. L'objectif de cette éducation, c'est de reprendre la liberté de lecture, c'est-à-dire, la liberté de lire autrement que la majorité. L'intention de Kundera est par conséquent toujours démocratique malgré son rôle éducateur dans sa relation avec le lecteur.

**Manabu SHINOHARA**