

LE POINT DE VUE DE LA REVEUSE

Paul Pelckmans

Dans *Les yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar caractérise *Les songes et les sorts* comme une étude sur la "composition mythique dans le rêve"¹. Les allusions explicites au mythe y sont pourtant rares — sauf bien sûr à abuser de l'extrême élasticité sémantique du terme pour parler mythologie chrétienne au sujet des cathédrales ou mythologie de roman noir sur les scènes de prison. Le recueil ne s'attarde guère plus aux idéologies: le souvenir de 89 affleure incidemment à la faveur d'une comparaison, "le bruit des bombardements de 1914 n'est pas encore parvenu jusqu'à l'endroit où se passe[nt]" (201)² ces rêves. Ailleurs, il est question de prisonniers grecs à massacrer, mais ce pourrait être des bandits aussi bien que des insurgés. Quant aux théories sur le rêve, que certains considéreront comme des idéologies scientifiques, elles aussi restent marginales. La psychanalyse n'est même pas mentionnée: Marguerite Yourcenar se contente de lui reconnaître, en passant, une justesse foncièrement oiseuse. L'historien de la littérature se demande si les engouements oniriques du surréalisme ne seraient pas, pour ce texte qui date de 1938, un intertexte plus proche; le recueil les passe de toute façon sous silence.

Pourquoi alors gloser ici ce volume devenu introuvable? Il m'a paru, pour reprendre une tournure qui commence à dater, que ses quelque vingt rêves éclairent le *lieu d'où* Marguerite Yourcenar fait dialoguer les mythes et les idéologies. Les imageries nocturnes, disait Freud, font une *via regia* vers l'inconscient; je tâcherai, non certes de définir un inconscient yourcenarien³, mais de définir par le biais de l'onirisme une position

1 Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts* (Paris: Eds. du Centurion, 1980) 87.

2 Références à Marguerite Yourcenar, *Les sorts et les songes* (Paris: Grasset, 1938).

3 On trouve plus d'une indication intéressante dans ce sens dans Henk Hillenaar, "L'Œuvre d'une femme forte" in H. Hillenaar (éd). *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Groningue: Crin, 1983) 1-31. Les conclusions sont celles qu'on attendait: remords à l'égard d'une mère morte quelques jours après sa naissance;

fondamentale que je crois également sous-jacente — dépassée ou retrouvée selon les occurrences — aux œuvres plus directement préoccupées du mythe ou de l'histoire. Marguerite Yourcenar cautionne d'ailleurs cette visée en indiquant dans sa *Préface* qu'elle n'a retenu que des songes où elle appréhendait une note fondamentale de son esprit, le timbre même de son destin:

Ce qui m'importe ici, c'est la frappe d'un destin individuel imposé au métal du songe, l'alliage inimitable que constituent ces[...] éléments psychologiques ou sensuels quand un rêveur les associe selon les lois d'une chimie qui lui est propre, les charge des significations d'un destin qui ne sera qu'une fois. Il y a les songes et il y a les sorts; je m'intéresse surtout au moment où les sorts s'expriment par des songes (12-13).

A lire la suite, on vient à se demander si ces "significations" sont pour de bon singulières: de toute façon, les rêves qui les mettent en œuvre, même s'ils sont plus circonstanciés que ceux que recueille telle enquête contemporaine⁴, ne sont pas à proprement parler *personnels*. Leur étrangeté rend un son familier, elle a le même style que de nombreux autres rêves littéraires des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, tels les cauchemars de Des Esseintes et de Jean Valjean. Force est donc de supposer que le sort qui s'y exprime déborde lui aussi le cas d'espèce; la présente étude voudrait y reconnaître surtout la "frappe" de l'individualisme, que beaucoup considèrent aujourd'hui comme l'habitus majeur de notre modernité.

Le terme surprendra plus d'un lecteur. Marguerite Yourcenar, qui a abordé les sujets les plus divers, aura évité d'écrire sur elle-même⁵. La *Préface* de notre recueil débouche même sur un refus de principe de

virilisation de l'Idéal du Moi, modelé sur un père qui serait devenu, du fait de cette disparition, le seul intercesseur de la vie.

4. Je pense à Jean Duvignaud, *La banque des rêves* (Paris: Payot, 1979). Signalons, pour "encadrer" *Les sorts et les songes*, qu'en 1900, les résumés de la *Traumdeutung* eux aussi ne dépassent guère le paragraphe.
5. On se souvient que c'est là le point de départ de Jean Blot, *Marguerite Yourcenar* (Paris: Seghers, 1971). Cf. surtout le chap.1 (9-17).

l'autobiographie. Le motif dont elle s'autorise pour publier quand même ses rêves nous rapproche toutefois de l'individualisme:

Je me rassure en pensant que ces quelques pierres météoriques tombées de mon monde intérieur n'auront naturellement pour autrui que l'intérêt d'échantillons minéralogiques classés sous une vitrine de musée et que leur secrète chaleur de talisman continuera à n'être perceptible que pour moi seule (33-34).

Comme quoi le pacte autobiographique se légitime de se conclure de soi à soi.

La transcription scrupuleuse des contingences d'une biographie n'est au demeurant qu'une des voies possibles de l'individualisme moderne. Ce dernier peut colorer n'importe quel intérêt, motiver aussi bien l'activisme de l'inventeur, qui remodèle le monde à sa guise, que l'introspection infinie. Que Marguerite Yourcenar ait esquivé l'écriture du moi pourrait signifier qu'elle se résigne mal à la clôture individualiste; ce naturel-là revenant de nos jours au galop, il n'est pas sûr pour autant qu'elle y ait effectivement échappé. La courbe générale de ses grandes œuvres, qui va du dernier despote éclairé aux hors-la-loi heureux de l'être que sont, chacun à sa façon, Michel et l'homme obscur, indique plutôt un repli de plus en plus caractérisé. Les songes que Marguerite Yourcenar a retenus comme particulièrement caractéristiques de sa personnalité profonde expriment, dès 1938, le même quant-à-soi.

L'essentielle imprévisibilité de l'onirisme autorise la rêveuse à ne s'étonner d'aucune rencontre; à une exception près, sur laquelle je reviendrai, elle ne s'en réjouit pas non plus. Elle semble en outre ne regretter aucune séparation. Quand le couple qu'elle accompagne dans "L'île aux dragons" est mystérieusement happé par un château maléfique, la rêveuse ne pense qu'à son propre sort:

Le brouillard mou, le silence épais se reforment à nouveau autour de la porte close. Je sais qu'elle ne se rouvrira plus, et je n'ai pas peur (103-04).

S'il s'agissait là d'un exemple isolé, on y lirait un banal égoïsme devant le danger; en fait, cette indifférence au sort d'autrui s'étale au long du recueil.

L'Autre Scène freudienne est dominée par des présences obsédantes, ne fût-ce que celles du triangle oedipéen; *Les sorts et les songes* donnent à lire une curieuse carence du contact interhumain.

Commençons par le plus voyant. A chaque fois que la scène onirique regroupe trois personnages, la rêveuse occupe une position quelque peu en retrait. Elle partage ainsi une cellule avec deux enfants dont elle s'occupe si peu qu'ils "ne paraissent pas se douter de [sa] présence"(70); deux autres rêves la montrent en compagnie d'un jeune couple, auquel aucun lien particulier ne semble la rattacher. La séquence intitulée "Les clés de l'église" lui adjoint un couple ami, retrouvé là encore sans joie apparente; elle ne tarde pas à le reperdre de vue. Dans "La jeune fille qui pleure", elle partage indifféremment une même chambre d'hôtel avec un homme qu'elle dit avoir aimé; les larmes sont le fait d'une autre abandonnée, dont elle ne s'avise pas d'être jalouse et dont ne l'apitoie que le danger objectif: à la fin du rêve, l'explorée risque de brûler vive.

Quand la scène se fait plus peuplée, la rêveuse tend de même à rester à l'écart. Les exécutions en masse du "Cadavre dans le ravin" et de "L'avenue des décapités" ne lui inspirent aucune pitié; l'attaque de "La maison des femmes pâles" ne la vise pas et ne retarde apparemment guère ses mouvements. Elle assiste aussi en spectatrice à la ruée des "Chevaux sauvages", où, sur la pente d'une lande qui est aussi le flanc d'un abîme, des troupeaux entiers courent à leur perte; quand elle finit par prendre peur, un "homme âgé"(140) surgit à point nommé pour réagir du même ton distant dont elle avait raconté le danger des chevaux:

Il me dit, d'une voix gaie où je devine le rayonnement d'un bon sourire:
C'est dangereux ici, n'est-ce pas? Comme il m'aurait dit: Il fait beau temps (142).

Ce propos de passant est le fait de son père mort⁶...

6 A en croire *Archives du Nord*, l'entente entre Michel de Crayancour et sa fille aurait été d'une qualité exceptionnelle. Dans "Les chevaux sauvages", l'apparition du père reste tout incidente et ne donne lieu à aucune effusion. Pour caractériser la désolation de la lande, le début du rêve évoque

la plaine déserte où rôde le vieux roi Lear avant que l'orage éclate, et que la lueur des éclairs ne vienne illuminer brusquement pour lui le paysage de son malheur (135-36).

Un épisode qui lâche toutes vraisemblances, moins directement confronté dès lors à des interdits moraux, dépasse même cette abstention. La rêveuse y cherche à étouffer sous des serviettes mouillées un amas de cœurs arrachés dont les battements discordants la gênent. L'arrachement a dû être douloureux, les cœurs sont toujours vivants; l'idée qu'elle contribue ainsi à parachever un massacre ne l'effleure pas. L'énervement en tant que tel pourrait représenter une manière de rapport senti; le texte écarte tout pathétique en le rabattant sur un souci de ménagère des plus conventionnels, la peur de ne pas entendre le coup de sonnette de "l'employé des Galeries Lafayette qui vient livrer l'arbre de Noël" (66).

Tout se passe donc comme si la rêveuse des *Songes* ne se sentait intimement concernée que par elle-même. Ses rêves ne sont pas vécus à froid, ils donnent lieu à des angoisses et à des bonheurs intenses; les autres y sont en règle générale des figurants⁷, dont le sort émeut peu.

Cette impassibilité tient pour une part à la sécheresse voulue d'une écriture plus soucieuse de noter des déroulements étranges que leur impact émotionnel; l'allure destinale des songes, qui, après tout, sont censés traduire des sorts, était peut-être à ce prix. J'observerai cependant que la seule interlocutrice onirique qui ait droit à une réaction nuancée bénéficie au mieux d'une sympathie fort mitigée; les nuances détaillent surtout un agacement:

Ne nous pressons pas de spéculer sur un rapprochement que le texte n'opère pas et où, qui plus est, la rêveuse pourrait prendre la place de Cordélia aussi bien que celle de Goneril. Si le texte avait voulu aboutir à une note de tendresse familiale sentie, il aurait pourtant évité de rappeler d'abord le contre-exemple le plus célèbre de toute la littérature universelle: pour caractériser le paysage, *Macbeth* ou *Wuthering Heights* conviendraient aussi bien.

7 L'image m'est suggérée par le préambule de "L'eau bleue":

Cette vision tout d'une pièce, tout d'une couleur, échappe aux conventions nocturnes: pas d'affabulation, pas de changements à vue, pas de personnages, pas de péripéties, aucun des trucs de coulisses du songe (89).

Les "personnages" eux aussi se trouvent ainsi relégués parmi les accessoires de l'onirisme.

Je [la] fuis d'ordinaire, à cause du plat bavardage de sa conversation qui ne traite que des faits et gestes des Duchesses, et parce qu'il est pénible de se déplaire auprès des gens dont on a pitié[...]. Elle n'est que juste assez ridicule pour être touchante, et elle ressemble en ce moment à ce qu'il y a sans doute de mieux dans son âme... (39).

Ces précisions interviennent dans le premier songe de la série; pour un peu, on dirait que le texte y a encore besoin de motiver sa distance⁸.

Reste qu'il aurait été difficile de diversifier vingt intrigues sans y nouer aucun contact. Le songe le plus euphorique du recueil, "L'eau bleue", se passe de tout compare; de même, le cauchemar le plus sombre, "La mare maudite", encore que ses "versions plus évoluées" (53) comporteraient, sinon tout à fait des personnages, du moins quelques déchets qui sont autant de traces. Cette limite ne pouvait être atteinte que dans ces cas extrêmes; ailleurs, les rencontres indispensables sont toujours raréfiées, recentrées par divers biais autour d'un primat individualiste. Ainsi, les proximités les plus chaleureuses concernent toujours des animaux ou des nouveaux-nés, qui ne sont pas (encore) des partenaires à part entière. "L'enfant bleu" combine les deux esquives: le "doux cri" (117) du bébé-mandragore, qui réveille la dormeuse, semble en réalité le fait d'une hirondelle. Avec pareils interlocuteurs réduits, les contacts n'ont pas vraiment à être des échanges⁹.

Le marchand levantin et la jeune bohémienne des "Clés de l'église" sont des doubles de la rêveuse. Elles incarnent des attitudes — "servilité résignée" (84) et "défi anxieux" (86) — que celle-ci ne se connaît pas, mais qui, d'apparaître sur des visages identiques au sien, font entrevoir des "sorts" possibles. La mystérieuse idole des "Cierges dans la cathédrale"

8 Par son métier comme par ses allures, cette interlocutrice rappelle Rosalia di Credo, la chaisière de Sainte-Marie-Mineure de *Denier du rêve*. Aucun autre personnage de notre recueil ne rappelle à ce point, sauf erreur de ma part, un personnage antérieur de Marguerite Yourcenar; il serait instructif, au niveau d'une étude sur les rapports entre la création littéraire et le rêve, de chercher à préciser dans quelle mesure - et par quelles voies - ce précédent fictionnel a pu contribuer à déschématiser le personnage de "Visions dans la cathédrale".

9 Du point de vue psychologique, on peut se demander si ce type de repli ne sous-tendrait pas les ferveurs écologistes de Marguerite Yourcenar. Cela ne préjuge en rien de l'éventuel bien-fondé de celles-ci; on n'en est pas moins frappé par le contraste entre ses engagements inconditionnels dans ce sens et le ton toujours tout en nuances, plus réservé si l'on ose dire, dont elle évoque ses attachements humains.

rappelle à la fois la Vierge et les Mères du second *Faust* ; la rêveuse se sent tenue à un geste de dévotion, mais, comme rien n'est plus contraire à l'esprit individualiste qu'une déférence sans contrepartie, elle se découvre aussi apparentée à la déesse:

Je sais qu'elle ne diffère de moi qu'en majesté et en puissance, qu'un sang pareil au mien repose dans ses grandes veines froides... (125).

Avec des interlocuteurs si semblables, les contacts n'imposent pas tout à fait de sortir de soi.

"La route sous la neige" introduit un double plus surprenant. La rêveuse s'y sent profondément liée à un faucon qu'elle a ramassé à demi gelé sur la neige; ce genre d'ententes lui est familier. Il se trouve cependant cette fois que le faucon est surtout apprécié pour sa valeur symbolique; son symbolisme est en outre le plus personnel qui soit puisqu'il renvoie à la résurrection. Il est à peine besoin de préciser que le faucon, lui-même quelque peu ressuscité par la rêveuse puisqu'elle l'a réchauffé contre son corps, n'est pas admis à lui rendre la politesse. Au moment décisif, lui aussi a été perdu de vue; la rêveuse, qui avait "oubli[é] de regretter son départ" (62), le retrouve après que, de sa propre initiative, elle est ressortie de sa fosse.

La ferveur amoureuse semble s'orienter par définition vers autrui, un autrui que les rhétoriques courtoises invitent depuis toujours à préférer à soi. Nos *Songes* évoquent quelquefois un homme que la rêveuse aurait aimé; lui aussi n'a droit qu'à des élans diversement réservés.

Au dernier près, ces rêves distendent d'abord les liens en retenant des moments antérieurs ou postérieurs à la grande passion. Dans "La maison des femmes pâles", la rêveuse se félicite ainsi — c'est la seule fois qu'on la voit se réjouir d'une rencontre — de découvrir le bien-aimé au sortir de son enfance:

Je reconnais sous ce déguisement d'adolescent grandi trop vite l'homme que j'ai tant et si chèrement aimé. J'éprouve une tendre joie à le retrouver ici, sous cet aspect nouveau pour moi, à cet âge où, ne me

connaissant pas encore, il n'avait pas encore commencé à me faire souffrir... (168).

Comme il ne sera plus nulle part question de ces souffrances, il semble plausible d'y lire certaine réticence devant l'allure plus mouvementée qu'ont dû revêtir d'eux-mêmes les rapports adultes. Le lien avec l'"adolescent", qui réapparaît dans deux autres séquences, est de camaraderie pure, voire plutôt froid:

Nous ne parlons pas, et il semble que nos cœurs mêmes se taisent (175).

Ces "cœurs" ne se réchauffent un instant que lorsque la rêveuse amène son compagnon à l'endroit où se trouvait la maison de son enfance, "bien plus beau" (201) depuis que, suite à un incendie, il est réenvahi par la nature. Le décor, et lui seul, semble faire le charme du moment:

Les deux enfants que nous sommes [...] regard[e]nt silencieusement devant eux l'espace vide, émerveillés et consolés par l'immensité; (203).

Ailleurs, la grande passion appartient déjà au passé. Passé tout à fait révolu dans "La jeune fille qui pleure", où ne subsiste plus qu'un coude-à-coude indifférent, et dans "Les caisses à fleurs", où la rêveuse achève d'installer commodément son ami moribond dans la caisse remplie de terre qui sera son cercueil. Là aussi, quelques pleurs ne messieraient pas; le rêve ne montre que de

grosses gouttes de pluie qui tombent une à une du plafond, inondant toute la chambre en dépit des brocs de porcelaine blanche disposés sur le plancher pour les recevoir [et qui] roulent lourdement comme des larmes sur [l]e visage impassible et gris (191).

de l'agonisant. Le bien-aimé n'étant découvert qu'en second lieu, il a d'abord été question d'une autre caisse, destinée à la rêveuse elle-même; ce voisinage des tombes aurait pu se réclamer de précédents illustres, mais ne suscite pas un mot de commentaire...

"Les visions dans la cathédrale", qui est comme un récit de retrouvailles, met en œuvre un dispositif plus complexe. Peu importe qu'il s'agisse d'une rencontre sans entrevue: ces "visions", qui sont en réalité des tableaux

peints par le bien-aimé et découverts par la rêveuse, attesteraient, en d'autres contextes, une entente assez profonde pour établir un contact à distance. Le rêve s'ingénie au contraire à évincer toute participation de l'aimé:

Je sais à n'en pas douter que ces surfaces magiques ont été peintes par l'homme que j'ai aimé, qui pour une raison quelconque les a autrefois déposées là. Je crois même qu'il ne les a peintes que pour moi, non sans doute qu'il me les ait destinées, mais parce que nous avons sur les choses que nous étions faits pour aimer d'imprescriptibles droits de jouissance... (41).

L'attribution se base sur un savoir infus, qui ne requiert aucune signature; l'appropriation préfère se réclamer d'une convenance personnelle plutôt que d'une intention donatrice. La découverte ne relève ainsi que d'un "sort" qui est de nouveau personnel:

Il était convenu de tout temps que j'entrerais un jour dans cette église, que ce cartable serait disposé sur cette chaise... (41-42).

Où la tournure passive et impersonnelle fait encore mieux remarquer l'absence d'un "nous avons convenu" bien plus naturel.

Au fil du rêve, l'aimé est un peu oublié au profit de ses œuvres longuement décrites; la fin revient à une note personnelle. Le "cartable" aux dessins se trouve contenir aussi un paquet d'enveloppes avec, à l'adresse, le vrai nom du bien-aimé, que la rêveuse aurait ignoré jusque-là:

La découverte de ce nom me remplit d'un bonheur et d'une sécurité magiques, plus purs que ceux du rabbin auquel la possession des quatre voyelles ineffables donne soudain barre sur Dieu... (49).

Ce bonheur semble être dans l'acquisition d'une nouvelle maîtrise.

Qu'on m'entende bien. Il ne s'agit pas, avec ces gloses qui prennent une allure de chicanes, de contester la sincérité de l'amour qu'évoquent ces *Songes*. Tout ceci voudrait seulement indiquer que même l'amour, ici, n'instaure pas une véritable communion: lui aussi passe par un fondamental recentrement autour de soi. Le recueil se termine sur un tête-à-tête amoureux qui, d'être unique et de s'inscrire à la dernière page, apparaît

comme une manière de sommet; la rêveuse s'y enchante d'une félicité qu'on ne dirait pas trop partagée:

Il s'allonge sur moi avec l'indifférence d'un homme fatigué qui s'étend sur un lit; je serre entre mes bras, entre mes genoux, ce corps plus aimé que Dieu, plus important que ma propre vie, et l'ineffable excès de mon bonheur me réveille (218).

Notre rêveuse, ainsi, est presque toujours seule: elle vit des aventures qui n'ont le plus souvent besoin de personne ou assiste en spectatrice à des anecdotes où elle n'est guère impliquée. Cette solitude, qui plus est, semble peu lui peser: si les cathédrales et autres espaces communautaires sont ici invariablement vides, pas un mot n'indique qu'elle regrette leurs sociabilités perdues. Analyste éminent de notre individualisme moderne, Louis Dumont écrit quelque part que celui-ci est "perpétuellement et irrémédiablement hanté par son contraire"¹⁰; les rêves de Marguerite Yourcenar semblent échapper à cette hantise perpétuelle.

Réserveons la question de savoir dans quelle mesure ce constat éclaire ou pas une personnalité profonde. Il nous aide au moins à comprendre la liberté avec laquelle l'œuvre se joue du mythe et de l'idéologie; tous les deux sont originellement de part en part des mots de la tribu, mais cela ne leur vaut plus aucune autorité. Comme l'individualisme isole ses gens pour des perspectives souvent parallèles, cette ingéniosité rappelle des attitudes comparables de Giraudoux, Cocteau, Anouilh ou du Thomas Mann de *Joseph und seine Brüder*; Marguerite Yourcenar est d'une génération qui reprend les mythes sous le signe du bon plaisir de ses interprètes.

Ce bon plaisir ne pouvait cependant devenir la leçon de l'œuvre. *Les sorts et les songes* ne préconisent aucun art de vivre; le style de vie qui s'y profile a pu s'y inscrire à l'insu de l'auteur. Quand la romancière se mettait à façonner des *Idealtypen*, le résultat devait au moins paraître différent. La rêveuse peut bien être un "Narcisse qui s'émeut et qui s'exauce" (21), d'autant plus qu'il reste tacitement entendu que l'onirisme n'est jamais

¹⁰ Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* (Paris: Seuil, 1983) 28.

qu'un à-côté, fût-il splendide, de la personnalité diurne; les grands personnages des romans devaient se montrer moins exclusifs. Chez eux aussi, la distance individualiste reste pourtant sensible: même Hadrien, si soucieux de participer au monde, s'y met par une décision concertée, son désir d'être utile ne s'enracine dans aucune conviction première d'*en être*. Hadrien est un homme de nulle part, auquel aucune appartenance ne s'est d'emblée imposée; il lui arrive de dire que sa singularité est d'avoir au moins rêvé le départ absolu:

Je m'imaginai prenant la simple décision de continuer à aller de l'avant, sur la piste qui déjà remplaçait nos routes. Je jouais avec cette idée... Etre seul, sans biens, sans prestiges, sans aucun des bénéfices d'une culture, s'exposer au milieu d'hommes neufs et parmi des hasards vierges... Il va de soi que ce n'était qu'un rêve, et le plus bref de tous [...]. Néanmoins, ce rêve monstrueux, dont eussent frémi nos ancêtres, sagement confinés dans leur terre du Latium, je l'ai fait, et de l'avoir hébergé un instant me rend à jamais différent d'eux¹¹.

Zénon, lui, côtoie un instant, au cours de la promenade sur la dune pendant laquelle il décide de retourner à Bruges devenue dangereuse, certaine adhésion immédiate au monde; jusque-là, chez lui, la contestation, donc la marginalité choisie, l'aura emporté sur le désir d'être utile. Ce désir, enfin, disparaît presque complètement chez Nathanael. Malgré de brillantes tentatives de sens contraire, ou plutôt par le truchement de ces tentatives mêmes, l'œuvre de Marguerite Yourcenar me paraît exprimer surtout la fragilité intime d'un éthos de l'engagement auquel l'auteur se sent tenue sans jamais réussir à s'y identifier; les *Songes* montrent, je crois, quelle identité, au fond d'elle, lui interdit toutes attaches indissolubles.

11 Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques* (Paris: Gallimard, 1982) 323.