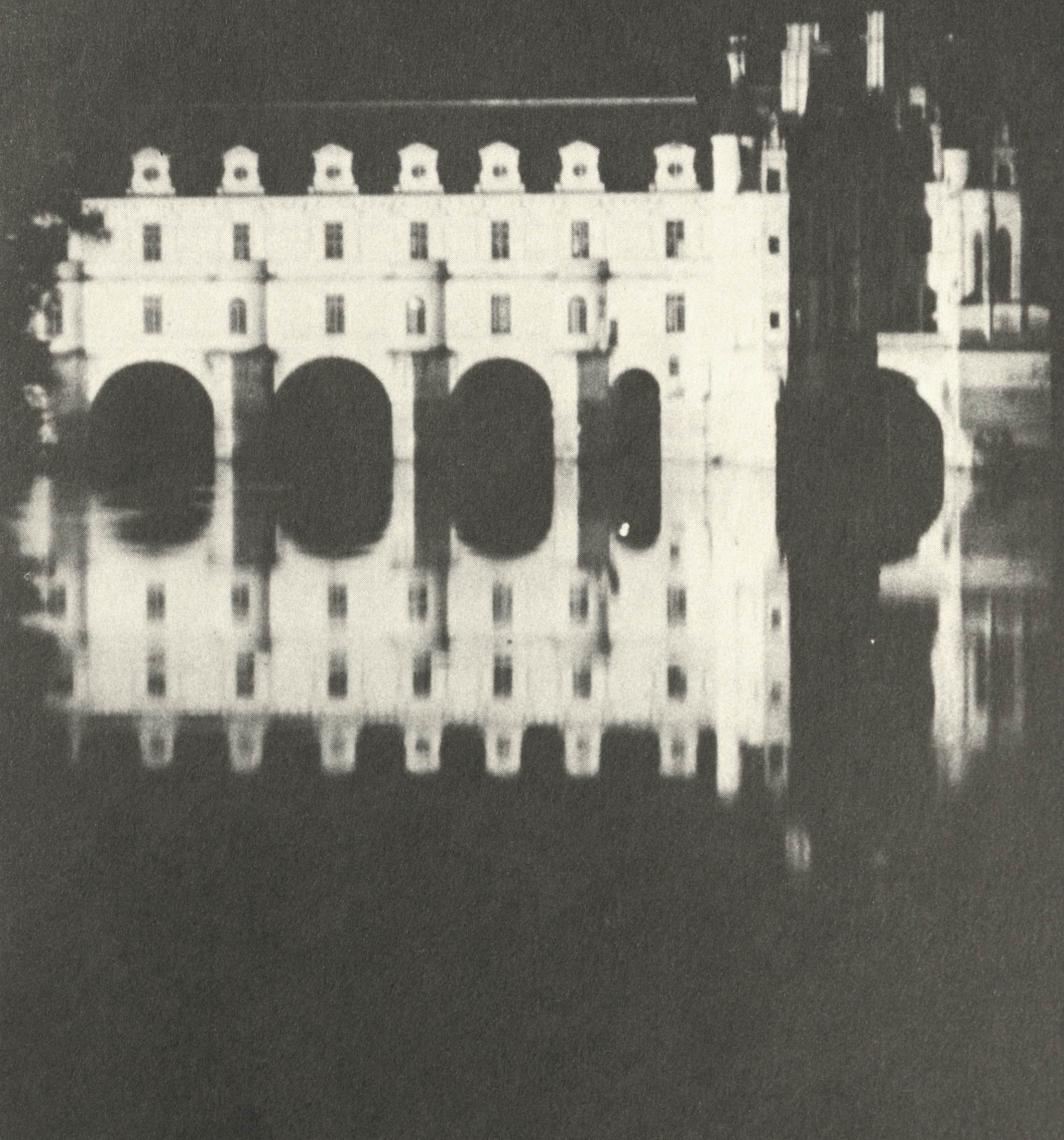


CHIMERES





CHIMERES

Printemps

1973

Rédacteur:

Dana G. Clinton-Roper

Conseillers universitaires:

John Booker
David Dinneen
Bryant C. Freeman
Anne Lacombe
Kenneth S. White

Equipe:

Linda Davisson	Martha Perrigaud
Marie Galanti	David Radd
Christine Lampton	Sharron Wagoner
John Magerus	Terry Wright

Chimères est une revue littéraire publiée par les étudiants gradués du Département de Français et d'Italien de l'Université du Kansas. Nous publions des articles scolaires, des poèmes, et des histoires qui sont en français ou en italien ou qui se concernent avec la littérature française ou italienne. Nous cherchons toujours des manuscrits de tous les étudiants de langue et de littérature.

Table des Matières

<i>Diane Powers</i> : La Déconvenue	2
<i>Martha Perrigaud</i> : La Structure Baroque chez Montaigne	3
<i>Jerri Sisk</i> : Le Ciel	21
<i>Jan Pallister</i> : Charme Labile	22
<i>Jennifer Friesen</i> : La Tour et la Roue: L'Image Circulaire et L'Expérience d'Apollinaire .	23
<i>Aaron B. Everett</i> : L'Argument du Serpent	33
<i>Ken Strickland</i> : L'Appel	40
<i>R. Lee Finch</i> : Poème	41
<i>Michelle Aberle</i> : Les Images de l'Eau chez Paul Valéry	43
Couverture	Norris Lacy

LA DECONVENUE

C'est le nadir après la nava
C'est l'attaque sans avertissement
Quand la chimère vous choque
La plaie est la torpeur
C'était la trahison avec raison
Encore le noctambulisme

Diane Powers

The University of Kansas

La Structure Baroque

chez Montaigne

Martha Perrigaud

Devant un essai de Montaigne le lecteur rencontre souvent des difficultés pour comprendre l'idée de l'essai entier, quelquefois même d'un court passage. De quoi résulte cette difficulté de compréhension des Essais de Montaigne? Cette difficulté est-elle une faute chez le grand écrivain, ou sert-elle à souligner l'idée de base dans les Essais? Ce papier tâchera de répondre à ces questions importantes aussi qu'à la question capitale suivante: Montaigne peut-il être considéré comme un auteur baroque en ce qui concerne la structure des Essais?

Heureusement pour le lecteur Montaigne fournit beaucoup d'indications sur le style et sur la structure de son oeuvre. Par exemple, dans le chapitre sur l'institution des enfants il dit: "Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque: . . . desreglé, descousu et hardy" (I, XXVI, 171). Peut-être grâce à la peur d'être mal compris, Montaigne nous parle beaucoup aussi de la nature même de ses essais et de la méthode dont il se sert pour les coudre ensemble. Il compare sa méthode structurale à celle d'un peintre baroque dans "De l'amitié": "Considérant la conduite à la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. . . . il le [le tableau]

remplie de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy [les essais] aussi, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ny proportion que fortuité?" (I, XXVIII, 183). Ses essais deviennent successivement "ce fagotage de tant de diverses pieces" (I, XXXVII.) Une marquerie mal jointe" (III, IX, 964), et "toute cette fricassée" (III, XIII, 1079). Comme on le voit, Montaigne ne prétend point présenter ses essais de façon logique ou cohérente, en somme d'une façon classique. Parfois Montaigne se moque de sa propre méthode de composition. "Ce sont icy . . . des excrements d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lache, et tousjours indigeste" (III, IX, 946). Ici Montaigne devance la critique, mais lui-même se rend compte que cette structure décousue est la seule qui puisse représenter son "moi".

Dans l'étude des Essais il ne faut jamais perdre de vue le but principal de l'oeuvre. Il est affamé de la connaissance de soi ou, "pour mieux dire, je n'ay faim de rien, mais je crains mortellement d'être pris en échange par ceux à qui il arrive de connoistre mon nom" (III, V). Donc pour se représenter il doit choisir une méthode qui exprime son intériorité. D'ailleurs Montaigne nous instruit sur le rapport entre sa vie et son oeuvre. "Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, consubstantiel à son autheur; non d'une occupation et fin tierce et estrangère commes tous autres livres" (II, XVIII, 665). Mais Montaigne veut se peindre, non comme il est à un moment déterminé, mais plutôt en train de "devenir". Il dira dans "De l'institution des enfants": "Le gain de nostre estude, c'est en estre devenu meilleur et plus sage" (I, XXVI, 152). Les Essais enregistrent l'évolution d'un être; voilà la raison pour laquelle Montaigne ne fait pas de changements dans son oeuvre avec les éditions successives. Il se défend de ne pas avoir

fait de corrections tout le long des Essais. Par exemple il dit: "Je l'eusse fait meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eust esté moins mien. . . . Mais les imperfections qui sont en moi ordinaires et constants, ce serait trahison de les oster. . . . Tout le monde me reconnaît en mon livre, et mon livre en moy" (III, V, 875).

Comme il le précise tout le long de son oeuvre, Montaigne est un homme qui a besoin de liberté, d'une possibilité de mouvement. Son amour des voyages y atteste. Il a horreur de l'idée des frontières: "Je suis si affady apres la liberté, que qui me deffenderoit l'accez de quelque coin des Indes, j'en vivroys aucunement plus mal à mon aise" (III, XIII, 1072). De même, son amour de la lecture est un mouvement spirituel, surtout quand on considère le fait qu'il saute volontiers d'un livre à un autre. D'après Alexandre Micha ses exploits amoureux au seuil de la vieillesse peuvent s'attribuer à sa peur de l'immobilité.¹ En somme la vie même de Montaigne est en mouvement constant. Son mouvement est spirituel même plus que physique, temporel aussi bien que spatial. Le recul que Montaigne prend à l'égard de la chose qu'il juge est un exemple de ce mouvement intérieur. Un exemple du mouvement temporel et spatial se trouve dans "De l'expérience" où Montaigne évoque la civilisation antique de la Chine.²

C'est dans l'étude du mouvement ou de l'évolution de son âme que Montaigne se connaît. Voilà son dessein: "Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage: non pas un passage d'aage en autre, . . . mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure. . . . elle (mon âme) est tousjours en apprentissage et en epreuve" (III, II, 805). Le lecteur se trouve en face d'une âme qui tente de se définir par le transitoire même; l'auteur y constate la nature même de l'homme. Montaigne arrive à cette connaissance de

lui-même et de l'homme en général, mais il faut souligner que dans les Essais nous ne parvenons jamais à saisir l'être défini, comme Montaigne le voulait d'ailleurs, mais seulement l'être en train de se chercher. D'après Starobinski ce que nous avons sous les yeux, "ce n'est pas la géographie de l'espace exploré, mais l'énergie du moi explorant".³ Et quelle est cette énergie sinon le mouvement? Le "moi" de l'auteur s'enquête, s'essaie inlassablement; si bien que le résultat n'est pas un esprit défini, mais une conscience qui s'apprête toujours à se saisir, mais qui n'y arrive jamais, grâce au mouvement perpétuel. En somme la connaissance de soi est la tentative de connaissance. Starobinski l'exprime ainsi: ". . . notre vrai moi n'est pas la réalité obscure et inconsistante vers laquelle se tend l'effort inachevé de la connaissance, il est cette tension et cet inachèvement mêmes."⁴

L'importance du mouvement est donc primordiale. En effet, le mouvement devient chez Montaigne l'élément de l'unité de sa pensée. L'énergie du mouvement est la vérité de base, la seule chose sur laquelle on peut compter. La nature humaine est inconstante. "Ce que nous avons à cett'heure proposé, nous le changeons tantost, et tantost encore retournons sur nos pas: ce n'est que branle et inconstance" (II, I, 333). Ainsi est-il pour l'univers entier: "Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte, et du branle public et du leur. La constance n'est autre chose qu'un branle plus languissant! (III, II, 804-05). Mais il y a un ordre secret dans tout ce mouvement, une sorte d'engrenage naturel, exprimé dans "Du repentir": . . . les voyla mes affaires dans le grand cours de l'univers et dans encheineure des causes Stoiques" (III, II, 815). Il y a une unité intérieure qui gouverne le monde, mais cette unité s'exprime à nos sens par le mouvement. L'homme ne peut pas saisir cet ordre

intérieur, mais il est porté, voire même déterminé par lui. "Nous n'allons pas; on nous emporte, comme les choses flottent, ores doucement, ores avec violence, selon que l'eau est ireuse ou bonasse" (II, I, 333). Cependant la nature est ainsi, et Montaigne nous conseille de l'accepter. Le mouvement comme unificateur de l'univers démontre un paradoxe typiquement montaignien, car au premier niveau, l'homme apparaît comme un jouet dans l'engrenage des mouvements. Mais à un niveau plus universel, une unité spirituelle dont la source est l'infinie diversité, s'impose à la conscience.⁵

On voit donc que le mouvement et l'énergie qui en découle dominant la personnalité de Montaigne aussi bien que la plus haute expression de ses idées. Il est, par conséquent, tout à fait séant que le mouvement domine la structure de son oeuvre et sa méthode d'expression. Son oeuvre reflète son incapacité de développer linéairement, chronologiquement et logiquement une idée bien délimitée. Mais plutôt il fait le tour d'une idée, l'examine de plusieurs aspects, saute d'une idée à une autre pour revenir à la première plus tard.

Une explication structurale pourra mieux mettre en lumière ces idées restées ici quelque peu théoriques. Le dernier chapitre des Essais y servira, étant au premier abord des plus illogiques, mais montrant une structure cohérente si à la fois décousue. Cet essai tardif, écrit en 1588, fournit aussi une conclusion à la pensée de Montaigne. La méthode d'examen de cet essai sera premièrement d'établir de grandes divisions et deuxièmement de tracer la suite d'idées dans chaque partie, en essayant de trouver des rapports qui lient ces idées ensemble. Il ne faudra pas s'étonner de ce qu'il ne s'agisse pas, partout dans le chapitre, de l'expérience, car Montaigne nous a avertis qu'un chapitre ne traite pas un sujet unique (III, IX, 994).

Pour rattacher son chapitre au titre même, Montaigne commence son essai "De l'expérience" par une petite étude des bienfaits de l'expérience contre ceux de la raison; après deux phrases il quitte l'expérience proprement dite pour en arriver à l'idée que l'homme veut trouver, par le moyen de l'expérience, des ressemblances entre les événements. Voilà le tremplin qui mène à la phrase suivante où il reprend déjà le mouvement et l'instabilité: "il n'est aucune qualité si universelle en cette image que la diversité et variété." (III, XIII, 1065). Il n'existe pas de ressemblances, et "nul art peut arriver à la similitude" (III, XIII, 1065). Nous voilà bien loin de la première phrase de ce court paragraphe: "Il n'est désir plus naturel que le désir de connoissance." Cependant, Montaigne nous y a menés par une suite d'enchainements logiques où il se sert de comparaisons, d'antithèses, des reprises de mots empruntés aux phrases précédentes, et des mots de transition comme "toutefois" ou "la conséquence," qui indiquent des rapports de cause et d'effet.

Une analyse si détaillée de chaque paragraphe serait trop longue et à la fin inutile, car dans la plupart des paragraphes, Montaigne se sert de ces mêmes procédés, dont seulement une analyse poussée peut découvrir les liens. La structure d'un paragraphe ressemble à celle d'une plus grande division du chapitre. A partir de ce moment, l'analyse se tiendra aux liens structuraux entre les paragraphes.

L'essai "De l'expérience" se divise en six grandes parties, dont la première, qui commence au premier paragraphe et se termine en bas de la page 1072, traite de l'expérience ou de l'observation extérieure. Le sujet général des lois est introduit dès le deuxième paragraphe. Au début, Montaigne met l'accent sur le grand nombre de lois qui limitent toutes les actions de l'homme. Le thème de la

multiplicité, qui réapparaîtra plus tard, est introduit par la phrase suivante: "La multiplication de nos inventions [des lois] n'arrivera pas à la variation des exemples" (III, XIII, 1066). Il continue dans sa critique de ce grand foisonnement de lois, phénomène contre la nature, dans le prochain paragraphe, et en vient à l'obscurité du langage de la loi et à la multiplicité d'interprétations possibles dans le paragraphe suivant. Ce thème de la multiplicité des lois se métamorphose en une méditation sur la nature multiple de l'homme: "d'un sujet nous en faisons mille, et retombons, en multipliant et subdivisant, à l'infinité des atomes d'Epicurus" (III, XIII, 1067). Cette méditation sur la multiplicité continuera pendant encore deux pages, où Montaigne invoquera les dangers d'interprétations multiples, où "nous obscurcissons et ensevelissons l'intelligence" (III, XVIII, 1068). Ce problème finit par être la condition même de l'existence humaine, car l'homme se trouve condamné à la multiplicité à cause de son désir naturel de penser et de s'exprimer. Mais à la fin, dit Montaigne, "nous ne faisons que nous entregloser" (III, XVIII, 1069). Dans les deux prochains paragraphes cette multiplicité de réponses mène à l'impossibilité de connaître la vérité. Montaigne nous ramènera au thème des lois, sujet perdu pendant un moment, à la fin de ce paragraphe avec la phrase suivante: "Ainsi servent les loix, et s'assortissent ainsin à chacun de nos affaires, par quelque interprétation destournée, contrainte et biaise" (III, XIII, 1070).

Le thème de la loi servira de cloison à cette partie de l'essai, et Montaigne passera par la justice contre la raison, d'où découle la punition des innocents, le côté ridicule des formules de justice et enfin son propre besoin de liberté, ce qui fournit une bouffée d'air frais de lyrisme, après cette atmosphère de contrainte établie dès le début de l'essai. Montaigne finit par discuter l'inutilité de vouloir comprendre le monde par l'expérience

extérieure, car justement l'acquisition de la vérité est impossible à cause de la nature multiple de chaque chose.

De façon antithétique donc Montaigne se détourne du monde et tournera sa vision vers l'intérieur: "Quel que soit donq le fruict que nous pouvons avoir de l'experience, à peine servira beaucoup à nostre institution celle que nous tirons des exemples estrangers si nous faisons si mal nostre proffict de celle que nous avons de nous mesme, qui nous est plus familiere, et certes suffisante à nous instruire de ce qu'il nous faut" (III, XIII, 1072). Avec ces paroles de transition, Montaigne s'embarquera sur la deuxième partie de son essai (pp. 1073-78), la connaissance de soi en tant que matière d'expérience. Il faut insister sur cette opposition, d'origine socratique, entre la connaissance extérieure et la connaissance intérieure. On a vu la nature de la connaissance extérieure, qui indique une tentative de recueillir des abstractions dans une conscience dont l'être reste le même; cette connaissance est vaine à cause de la multiplicité et du mouvement perpetuel. Mais la connaissance de soi implique l'acquisition d'une sérénité, d'un apaisement de passions, qui modifie l'être et son existence, malgré la diversité spirituelle de chaque être.

Tandis qu'on a vu dans la première partie de l'essai un développement plutôt logique, dans cette partie la composition devient plus intérieure et moins rationnellement logique, justement parce qu'une étude de soi exige de la subjectivité. Montaigne n'a pas de fil moteur apparent comme dans l'étude des lois dans la première partie. Il y a cependant l'idée du jugement qui traverse cette section. On doit, commence Montaigne, apprendre à l'aide de ses sentiments passés, mais après suit une reflexion sur l'impossibilité d'avoir confiance en son propre jugement: "il faut apprendre qu'on n'est qu'un sot, instruction bien plus ample et importante"

(III, XIII, 1074). Ensuite Montaigne passe à l'importance et à la difficulté de se connaître. L'expérience extérieure, c'est-à-dire "l'affirmation et l'opiniastreté" (p. 1075), ne mène qu'à la bêtise. Montaigne finit cette partie en approchant de plusieurs angles l'idée que pour connaître ou juger les autres il faut se connaître avant. Dans cette partie il y a beaucoup plus de désordre interne. Chaque phrase s'éloigne de l'idée précédente, en attendant un retour à l'idée quelques phrases plus tard.

La troisième partie de cet essai (pp. 1079-88) marque un net changement de sujet et de ton. La transition coupe de façon assez violente la pensée précédente: "En fin, toute cette fricassée que je barbouille icy n'est qu'un registre des essais de ma vie, qui est, pour l'interne santé, exemplaire assez à prendre l'instruction à contrepoil" (III, XIII, 1079). Comme au début de la deuxième partie, Montaigne nous ramène à l'idée de l'expérience pendant un instant: "Mais quant à la santé corporelle, personne ne peut fournir d'expérience plus utile que moy" (III, XIII; 1079), et encore "L'expérience est proprement sur son fumier au sujet de la médecine" (III, XIII, 1079). Montaigne nous parlera donc de sa santé corporelle, en introduisant des réflexions sur l'habitude et l'adaptation. La modération est importante, dit-il, pour la santé, mais surtout ne faut-il pas changer ses habitudes pour une maladie qui accompagne la vieillesse: ". . . je ne sçauroy estre offencé par l'usage des choses que j'ay si long temps accoustumées" (III, XIII, 1080). Dans les trois prochains paragraphes, Montaigne invoque les habitudes de santé différentes dans de différents pays et finit en disant: "En somme, chaque nation a plusieurs coustumes et usances qui sont, non seulement incogneues, mais farouches et miraculeuses a quelque autre nation" (III, XVIII, 1081). Quelques anecdotes qui démontrent cette idée générale suivent. Montaigne ajoute qu'il faut pouvoir

s'adapter pour éviter la fragilité, car tout changement désordonne. A ce point Montaigne introduit un nouvel élément, la critique ouverte de la médecine. La vie, demande-t-il, vaut-elle de si terribles remèdes, car il est sûr qu'il y a des remèdes qui sont plus terribles que la maladie. Il touche ici sur la nature même de la vie et sur la différence entre vivre et exister. Il finit en se moquant du fait que les médecins sont souvent des avis opposés.

Cette partie est assez nettement construite, car l'idée maîtresse de la santé corporelle et ses rapports avec l'habitude domine la pensée. Mais une question importante se pose: pourquoi Montaigne introduit-il le sujet de sa santé, sujet très bas dans le hiérarchie de sujets nobles, après sa considération de la connaissance de soi, sujet métaphysique? Pourquoi cette juxtaposition frappante de tons? Tout dans cette partie de l'essai marque le désir de Montaigne de descendre au niveau de la plus basse réalité: les termes "fricassé" et "fumier" dans le paragraphe de transition, les nombreuses anecdotes, et le ton en général plus léger. On peut trouver une raison pour ce retour à la réalité dans la phrase suivante, qui se trouve au milieu de cette partie: ". . . des ordinaires choses et plus communes et cogneues, si nous sçavions trouver leur jour, se peuvent former les plus grands miracles de nature et les plus merveilleux exemples, notamment sur le subject des actions humaines" (III, XIII, 1081).

Cette antithèse entre "le bas" et "l'élevé" trouve ses racines chez Socrate et elle paraît souvent dans la littérature de la Renaissance. Il suffit de rappeler le prologue du premier livre de Rabelais où on cite Le Banquet de Platon. Ici Socrate est comparé à une boîte en silène, le silène étant un bois très commun. Mais il y a un trésor dans Socrate, malgré les apparences extérieures. Il est de même pour tout dans la vie,

dit Montaigne. Il suffit de briser l'écorce extérieure des choses communes pour trouver "les plus grands miracles de nature." Le fait que le chapitre "De l'expérience" a pour source Le Banquet de Platon permet de faire ce rapprochement à la boîte en silène.⁷ Nous voilà retournés à cette caractéristique si importante du baroque, l'illusion. Pour revenir au texte, c'est donc le "bas," ce qui est humble, qui contient pour Montaigne la vraie élévation. Au lieu de descendre à la réalité, on s'élève au-dessus du monde des abstractions, monde critiqué par Montaigne dans la première partie de l'essai. On s'élève au concret à la recherche de la sagesse.

La quatrième partie de cet essai traite spécifiquement de la maladie dont Montaigne est atteint, et de sa façon d'accepter cette maladie comme faisant partie d'une harmonie universelle. Encore une fois Montaigne nous ramène, dans la phrase de transition, à son propos principal, l'expérience:

"L'expérience m'a encores appris cecy, que nous nous perdons d'impatience" (III, XIII, 1088). Montaigne commence par donner un caractère organique aux maladies. Elles ont leurs vies, suivent leurs propres natures, sont sujettes aux règles de l'univers. Il faut les accepter comme une partie de la vie: "Il faut apprendre à souffrir ce qu'on ne peut éviter" (III, XIII, 1089).

Après avoir critiqué encore les médecins de ce qu'ils mettent l'esprit en agitation et combat sans améliorer la condition du malade, Montaigne commence l'éloge de sa propre maladie, la gravelle. Ce développement est d'une longueur assez surprenante. En parlant des avantages de la gravelle, Montaigne se sépare de lui-même et se regarde de l'extérieur; c'est l'imagination et l'esprit de l'auteur qui parlent à Montaigne homme. La gravelle est bien avantageuse en comparaison à d'autres maladies, dit Montaigne, car elle arrive tardivement

dans la vie et n'est active qu'à des intervalles éloignés, laissant le plaisir d'apprécier la vie aux autres moments: "On n'a point à se plaindre des maladies qui partagent loyalement le temps avec la santé" (III, XIII, 1092). Cette maladie est aussi utile, en ce qu'elle empêche la fièvre et purge le corps. Enfin, elle gêne rarement les actions normales de la vie et n'est pas un sujet d'inquiétude. Cet éloge, qu'on peut rapprocher à certains égards des éloges de Rabelais des débiteurs et du pantegruelion, sert à mettre en relief de nouveau cette juxtaposition entre "le bas" et "l'élevé." Montaigne se sert d'un sujet et d'un vocabulaire très terre à terre: "Mes reins ont duré un aage sans alteration. . . Les ans m'ont evidemment fait tarir aucuns reumes. Pourquoy non ces excremens, qui fournissent de matiere à la grave" (III, XIII, 1093). Cependant ce style bas cache, comme dans la troisième partie, le sublime. Dans ce cas le sublime est l'acceptation de l'harmonie de l'univers: "Je ne me juge que par vray sentiment, non par discours. A quoy faire, puisque je n'y veux apporter que l'attente et la patience?" (III, XIII, 1095).

Le motif du silène est un des moyens chers à la Renaissance pour exprimer cette aspiration vers l'harmonie de l'univers. Tous les contraires s'y confondent, démasquant un plan divin. Ce désir d'unité existe surtout dans le besoin d'unifier l'esprit et la nature. Voilà ce problème traité par Montaigne.

La cinquième partie de "De l'expérience" traite des goûts de Montaigne. Les détails de sa vie personnelle y abondent. En commençant par des réflexions sur sa façon de dormir et de rêver, il passe par le manger et ses rapports avec la santé, sa façon de s'habiller, le boire, la respiration, la vue, et même sa façon de marcher. Quelques réflexions à un plus haut niveau, par exemple son amour du peuple et son attitude devant la mort,

coupent ces détails au premier abord sans signification. Mais pour comprendre le rôle de cette partie, il faut la voir en rapport avec cette dernière partie de l'essai où Montaigne expose ses idées finales sur la nature et sur la vie. Cette cinquième partie joue le rôle de la boîte de silène d'où sortira enfin d'importantes révélations métaphysiques. Comme la troisième partie a préparé la quatrième, ainsi cette cinquième division prépare la dernière. Tout ce "dérapage," cette façon de détournement, ce foisonnement de détails deviennent exaspérants pour le lecteur, mais une telle structure est nécessaire pour mettre en relief cette dernière partie qui est justement basée sur ce qui précède.

La sixième division de "De l'expérience" est le couronnement non seulement de cet essai, mais aussi du développement de l'expression de la pensée de Montaigne. Nous ayant parlé de détails, semble-t-il, sans beaucoup d'importance, Montaigne se justifie. Cette partie est basée sur l'antithèse, procédé d'ailleurs typiquement baroque. Il introduit cette idée d'abord dans la haine qu'il exprime de la division du corps et de l'âme. Il faut "recevoir" les voluptés corporelles, non pas les chercher ni les fuir. Il insiste sur cette idée en mentionnant César et Alexandre, dont il approuve l'appréciation "des plaisirs naturels et par conséquent nécessaires et justes" (III, XIII, 1108). "Nostre grand et glorieux chef-d'oeuvre c'est vivre a propos" (III, XIII, 1108), dit-il, mais pour le faire, il faut recevoir de tous côtés, accepter en somme cette dualité de l'homme.

Ensuite Montaigne passe à l'idée que même les actions sans importance apparente peuvent avoir une certaine valeur, quelquefois même plus importante que les grandes actions. Voilà encore la boîte de silène; Montaigne se servira des actions quelquefois très hautes, autrefois sans importance, pour mettre en lumière cette idée. Socrate est l'exemple d'une

vie pleine, qui sait accepter des influences de provenances diverses: " La grandeur de l'âme montre sa hauteur à aimer mieux les choses moyennes que les éminentes" (III, XIII, 1110).

Après avoir traité l'importance de la volupté, qui est une reprise du début de cette partie, Montaigne arrive à l'importance des extrêmes, à une tentative d'harmonie. C'est la nature qui rassemble tous ces contraires de notre être; la philosophie suprême est de les accepter, joyeusement, d'accepter cette condition de l'être humain et tout son mouvement intérieur, comme un don de Dieu-Nature: "J'accepte de bon coeur, et recognoissant, ce que nature a faict pour moy, et m'en agrée et m'en loue" (III, XIII, 1113). Dans sa présentation de l'idée de l'harmonie, Montaigne met toujours sous nos yeux l'égalité de ces deux côtés de l'homme. Les antithèses se suivent dans les dernières pages à toute vitesse. Montaigne conclut: "Entre nous, ce sont choses que j'ay tousjours veuës de singulier accord: les opinions supercelestes et les meurs sousterraines" (III, XIII, 1115).

Même le style, qui dans cette division est presque toujours élevé, se baisse pour souligner les extrémités: "Esope, ce grand homme, vit son maistre qui pissoit en se promenant: Quoy donq, fit-il, nous faudra-il chier en courant?" (III, XIII, 1115). En refusant d'accepter sa condition d'homme, on s'abaisse au lieu de se hausser.

Montaigne insiste de nouveau sur le thème de la boîte de silène: "Et de nos sciences, celles-là me semblent plus terrestres et basses qui sont le plus haut montées" (III, XIII, 1115). Ensuite il termine sur l'idée que la perfection humaine tient à l'acceptation de la dualité de l'être, sans élever une partie au-dessus de l'autre. Le caractère antithétique et silénique de toute cette sixième partie s'illustre par cette phrase suivante typiquement baroque: "Et au plus eslevé throne du monde si ne sommes assis

que sus nostre cul" (III, XIII, 1115).

Cette harmonie du haut et du bas se rapporte aux idées de Montaigne sur la modération, où les deux extrêmes s'équilibrent: "Les plus belles vies sont, à mon gré, celles qui se rangent au modèle commun et humain, avec ordre, mais sans miracle et sans extravagance" (III, XIII, 1116). Voilà l'ultime sagesse, comme exprimée par Montaigne. Il est intéressant de remarquer que dans la dernière phrase, avec sa mention de la vieillesse, Montaigne semble, de façon typique, se replier sur lui-même, après avoir parlé sur un plan universel.

J'espère avoir montré que cet essai est basé sur le processus, baroque d'ailleurs, de l'antithèse et spécifiquement sur le thème silénique qui est une forme d'antithèse. Le contraste entre l'expérience extérieure et l'expérience intérieure, le mouvement d'un style élevé à un style bas et vice versa, et en général le changement rapide du point de vue de Montaigne laisse affirmer que l'on est devant un essai de structure baroque. Mais comme si souvent quand on essaie d'appliquer une définition fixe à une oeuvre particulière, le cas semble ne pas coïncider avec les règles données. Montaigne ne nous fournit pas un art purement baroque. Bien que tous les éléments baroques se trouvent dans son oeuvre, quelques-uns sont négligés, tandis que d'autres sont très exagérés. C'est d'un baroque unique à Montaigne que l'on peut caractériser l'essai "De l'expérience."

Rien ne permet de dire que tous les essais de Montaigne sont basés sur l'antithèse baroque, mais le mouvement qu'on a constaté dans cet essai suffirait pour l'appeler baroque. Et ce mouvement existe dans tous les essais, à des degrés différents, étant à la base même de la pensée de Montaigne. Pour exercer son jugement, Montaigne approche son sujet de points de vue multiples. Les essais ne sont nullement linéaires, mais plutôt circulaires ou

sphériques. Une fois qu'on a trouvé le centre, l'idée de base, toutes les digressions peuvent être vues comme en partant de ce même point. Car si Montaigne part loin de son sujet de base, il y revient régulièrement, si ce n'est que pour en repartir après. Dans "De l'expérience" par exemple, on a remarqué aux débuts de quatre divisions sur six le retour de ce mot "expérience." L'idée centrale est la recherche de la sagesse par le moyen de l'expérience, et chaque partie représente une digression, ce qui donne une construction radiale. Quelquefois on peut constater que le centre de l'essai change, prenant pour nouveau centre le but de la digression.

Les tentatives de classifier cette structure doivent reposer ultimement donc sur le mouvement. Considérant l'importance du mouvement dans la vie même de Montaigne et dans sa philosophie, on constate que cette structure apparemment chaotique est la seule qui puisse servir à Montaigne pour se traduire dans une oeuvre "consubstantielle à l'auteur." Voilà un mariage parfait de forme et de fond, but de tout écrivain, mais à mon avis rarement mieux atteint que par Montaigne.

The University of Kansas

Toutes les citations des Essais de Montaigne sont tirées de l'édition de Pierre Villey (Paris: Presses Universitaires de France, 1965).

Notes

1

Alexandre Micha, Le Singulier Montaigne (Paris: Nizet, 1964), p. 109.

2

Micha, p. 110.

3

Jean Starobinski, "Montaigne en Mouvement," Nouvelle Revue Française, 15 (January 1960), p. 21.

4

Starobinski, p. 22.

5

Michael Baraz, "Le Sentiment de l'unité cosmique chez Montaigne," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 14 (May 1962), p. 215.

6

Michael Baraz, "Sur la structure d'un essai de Montaigne," Humanisme et Renaissance, 23 (1961), p. 266.

7

Baraz, "Sur la structure. . .," p. 271.

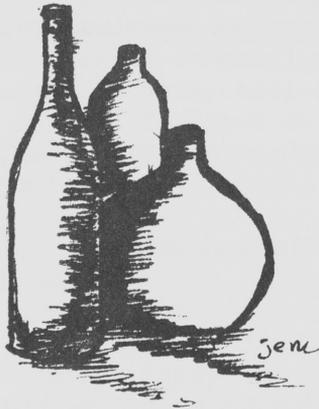
8

Baraz, "Sur la structure. . .," p. 274.

Bibliographie

- Baraz, Michael. "Le Sentiment de l'unité cosmique chez Montaigne." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 14 (May 1962), pp. 209-222.
- Baraz, Michael. "Sur la structure d'un essai de Montaigne." Humanisme et Renaissance, 23 (1961), pp. 265-281.
- Buffum, Imbrie. Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou. Yale Romantic Series No. 4. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1957.

- Dubois, Claude. La Poésie baroque: du maniérisme au baroque (1560-1600). Paris: Larousse, 1969.
- Micha, Alexandre. Le Singulier Montaigne. Paris: Nizet, 1964.
- Starobinski, Jean. "Montaigne en mouvement." Nouvelle Revue Française, 15 (January 1960), pp. 16-22.
- Villey, Pierre, ed. Les Essais de Michel de Montaigne. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.



LE CIEL

Le Ciel s'éloigne en silence -- pur et lucide,
Jamais ému par le nuage ou l'astre;
Il s'accomplit dans la douce perfection --
Une création infinie dans un cadre lucide.
Il parle avec les ailes fugitives de mouettes;
Il écoute à travers les chuchotements
Dans la brise;
Il voit à travers un jeune feu éclatant --
Le clignotant cyclope -- la mer de la vie.

Jerri Sisk

*Canyon High School
Canyon, Texas*

CHARME LABILE

Par cet après-midi de juillet - l'heure avancée -
Ecoute! Tu entends les cicades bourdonnantes: quel cri
Strident qui évoque les chansons entrelacées
De bois et d'oiseaux accouplés en plein midi,
Chaud, nonobstant joyeux. Ardent. Mais paresseux non!
Electrique plutôt sous ce soleil si beau si vaste
Sous ce ciel si bleu à nuages (calme phénomène blond)
Qui flottent sereins au-devant d'un médianoche néfaste,
Moi proie à c'tte heure des vautours atroces. Nul
mouvement

Alors - car toutes les futures forces seront perdues
Et tout sera veuf, tout feutré, au noir firmament.
Nécrose. Et les voix de tous les rossignols tués tues.

Jan Palister

Bowling Green State University

La Tour et la Roue; L'Image Circulaire et L'Expérience d'Apollinaire

Jennifer Friesen

Il n'y a pas d'esprit religieux dans tout cela
Ni dans les superstitions ni dans les prophéties
Ni dans tout ce que l'on nomme occultisme
Il y a avant tout une façon d'observer la nature
Qui est très légitime

("Sur les prophéties")

La phrase imprimée ordinaire a une disposition très nette sur la page. Elle a un commencement et une fin, et surtout elle a un sens, c'est-à-dire qu'elle a une direction. Si on parle des ensembles de phrases, que ce soit des paragraphes, ou des strophes, cette direction s'élabore dans une suite d'idées qui, le plus souvent, forme une progression plus ou moins logique. De même que les symboles de langage (les mots) sont présentés sous une forme droite et carrée, le lecteur est habitué à recevoir des morceaux d'information l'un après l'autre, bien ordonnés et bien compréhensibles. Naturellement ce système s'impose des limites strictes, de sens ainsi que de forme, car ces deux sont intimement reliés.

S'il est possible de franchir en quelque sorte ces limites, ce serait par la poésie, qui cherche à donner aux mots un sens plus profond et plus expansif qu'ils ne puissent avoir dans la prose. Mais en se servant des strophes et des vers, le poète loge ses mots dans une construction qui est forcément peu sensible aux besoins de leur sens.

Dans Calligrammes, ce qui est frappant tout d'abord est la rébellion de la typographie. Les vers d'Apollinaire se libèrent de leur disposition droite, traditionnelle, sur la page, et commencent à dessiner des cercles et des tours. Si l'écriture est une image, Apollinaire est en vérité un peintre. Ses dessins sont pourtant plus que des illustrations; ils se rapportent à toute façon de voir les choses qui est spéciale chez Apollinaire. En réalité, les mots ne fournissent pas de quoi peindre, et Apollinaire le sait bien; les calligrammes figuratifs servent à nous rappeler la sorte de perception qui se répand dans toute sa poésie.

J'ai choisi de discuter surtout les images circulaires chez Apollinaire, et spécialement dans Ondes, parce que le cercle est une image qui peut se manifester par le dessin (comme dans "Lettre-Océan"), la métaphore (les cercles des saisons et des heures), ou simplement par le choix du vocabulaire (les mots tels que bague, soleil, orange sont surtout évoqueurs). Le cercle est aussi intéressant par son contraste avec le carré, de la page, par exemple. Souvent un traitement circulaire d'une image ou d'une idée exprime mieux pour Apollinaire ce qu'il éprouve devant l'expérience qu'une suite ordonnée de phrases complètes et logiques. Ici entre sa conception de la simultanéité. Apollinaire se voit une conscience entourée de choses: de sons, de vues, de souvenirs du passé et de pressentiments de l'avenir, de maintes sortes d'expériences qui lui viennent au hasard. Guillaume Apollinaire est un poète qui souffre du vertige. Il a la tête qui tourne.

En plus de ce point de vue, il est intéressant

de spéculer sur le sous-titre Ondes, la première partie de Calligrammes. Sans doute veut-il dire les ondes de la radio qui se répandent d'une manière circulaire, ou sphérique, d'une source, pareille aux rides dans un bassin d'eau. On est tenté de mettre le poète au centre de ces cercles concentriques--ou bien est-ce qu'il voit l'expérience elle-même ou l'événement comme une source; les effets vont pénétrer toutes les autres expériences de la vie, qui s'entremêlent.

Il est certain, au moins, que les expériences sont d'une manière ou d'une autre alliées, car il insiste sur les liens. Quand ces liens prennent une forme circulaire, c'est moins une association délibérée qu'une reconnaissance du caractère éternel et continu du temps de l'événement. Il est à noter que "Liens" se trouve au début d'Ondes. En voici quelques lignes:

Nous ne sommes que deux ou trois hommes
Libres de tous liens
Donnons-nous la main

Deux hommes ainsi liés font un pont: trois, un cercle. Dans ce premier poème, il fait aussi allusion aux liens de l'espace et du temps: "Sons de cloches à travers l'Europe, Siècles pendus," thème auquel il va revenir constamment dans Ondes. Les sons de cloches produisent des ondes de son, et analogue à ceci, les siècles, le passé, se continuent et se dissolvent dans le présent--donc, l'universalité de l'expérience. Egalement, les liens géographiques, tels que des "rails qui ligo- tez des nations" et les "cables sous-marins," si on les prolonge, ne peuvent être que circulaires, puisque le monde est un globe.

Le thème du voyage se retrouve dans "Les fenêtres," poème complexe et apparemment peu structuré, mais qui contient en fait de petits systèmes circulaires qui se chevauchent et en font une unité. D'abord le vers "Du rouge au vert tout le jaune se

meurt" accompagné plus tard par la mention des couleurs violet et orange fait penser à une "color wheel." Au deuxième vers, les aras nous renvoient à l'Amérique du Sud; puis, les pihis, à la Chine. On fait un tour à Turin, et voilà qu'on est en Amérique du Nord avec "l'oiseau ou trompette au nord." Notre arrivée à Vancouver ne doit pas nous surprendre, comme cette ville se situe sur le même grand cercle que Paris, c'est-à-dire le 49° parallèle nord. Enfin on arrive encore à Paris, notre centre, en passant par Hyères et Maintenon (qui joue sur les divisions artificielles du temps). D'autres cercles possibles comprennent l'alternance du jour et de la nuit, et le cycle des saisons. En plus, il y a le vocabulaire qui évoque des objets ronds: araignées, Bigorneaux, multiples Soleils, l'Oursin, tours, puits, orange. Le poète nous imprime un "collage" circulaire sur une page rectangulaire.

On rencontre donc déjà des suggestions des cercles du temps et de l'espace. Dans "Les Collines," ces images se montrent plus ouvertement encore. Le poème joue sur les contrastes, notamment du passé et de l'avenir, de l'apparent et de l'au-delà. Voici quelques exemples:

Ornement des temps et des routes
 Passe et dure sans t'arrêter. . .

Les secourables manes errent
 Se compénétrant parmi nous
 Depuis les temps qui nous rejoignent
 Rien n'y finit rien n'y commence
 Regarde la bague à ton doigt

La bague est un symbole familier de l'infini. Le verbe "compénétrer" va bien avec la notion de l'expérience comme onde. Ainsi le temps ici n'est pas linéaire; il ne va nul part, il se répète. Tout passe, mais tout dure. Il continue:

Temps des déserts des carrefours
Temps des places et des collines
Je viens ici faire des tours
Où joue son rôle un talisman
Mort et plus subtil que la vie

"Je viens ici faire des tours" fait penser à la Roue de la Fortune. Et ce talisman, est-ce le destin? ou le hasard? Quand le poète dit plus tard:

Il vient un temps pour la souffrance
Il vient un temps pour la bonté
Jeunesse adieu voici le temps
Où l'on connaîtra l'avenir
Sans mourir de sa connaissance

il parle d'une alternance du bonheur et du malheur qui suggère aussi la Roue de la Fortune. S'il est possible de connaître l'avenir, est-ce peut-être parce qu'il n'est que le présent et le passé répétés?

"Le bal tourne au fond du temps:" L'idée de tourner, ou faire des cercles sur soi sans s'éloigner, se trouve encore associée à l'idée du temps. On pourrait s'interroger si le temps pour le poète décrit un cercle sur place ou s'il forme des spirales, selon la théorie de Yeats. Il me semble que la philosophie d'Apollinaire à cet égard s'approche à celle des Cubistes, c'est-à-dire qu'il y a cent aspects à toute chose apparemment fixe et que la réalité est toujours nouvelle. Peut-être la réalité tourne-t-elle pour nous montrer toutes ses faces; c'est ce que ces poèmes semblent faire. Mais il est dangereux d'insister trop sur l'aspect circulaire de ces images, et d'y voir un système où il n'y a qu'une manière de représenter des impressions de l'expérience. Les Calligrammes ne sont pas le résultat de préconceptions intellectuelles, mais de révélations plutôt spontanées. Apollinaire est toujours plus artiste que philosophe: "J'écris ce que j'ai ressenti" (Les Collines, p. 34).

La simultanéité, la nature du temps, les cercles: ces thèmes trouveront une forme plus concrète et picturale dans les calligrammes figuratifs. Dans ceux-ci le texte, qui est, en général, forcément linéaire, cherche à se disloquer. Les cercles figurent surtout dans deux de ces poèmes, "Lettre-Océan" et "La cravate et la montre." Dans "Lettre-Océan," deux assemblages de mots circulaires ont tous les deux pour centre la Tour Eiffel. Des phrases, des demi-phrases entourent le centre, comme des rayons de roue dans le premier, ou comme des rayons d'un vaste soleil, dans le second. Dans le premier dessin, celui enfermant les mots "Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna," on peut discerner la figure d'un homme, dont la tête serait "Zut pour M. Zun." Opposé à la phrase "evviva il Papa" se trouve "A bas la callotte;" donc, des contrastes reliés sur le cercle. (L'orthographe de roi suggère une autre époque aussi bien que le contraste entre le royalisme et le républicanisme. De même, l'emploi de l'italien suggère différents pays.) Toutes les allusions ne sont pas claires. Dans le deuxième dessin, les mots "Haute de 300 mètres" se situent au centre. Ils sont entourés de quatre cercles concentriques de mots évoquant des simples bruits: sirènes, autobus, gramophones, et "les chaussures neuves du poète." Au dehors de cela rayonnent ce qui paraît être des fragments de conversation, sans liaison apparente. C'est une impression commune à tous ceux qui marchent en écoutant; on n'attend que la moitié de ce que les gens disent. Ce cercle est toujours changeant, mouvant.

Il est significatif que le mouvement est un aspect fondamental du poème; au fait, le lecteur est obligé de suivre les cercles pour comprendre le poème. A cause de leur forme, ces poèmes n'ont ni commencement ni fin. Ici la forme est complémentaire du sens des mots, qui n'ont pas de direction définitive, eux, non plus. Cette relation intime entre la forme et le contenu figure dans tous les

arts et certainement dans la poésie chaque fois qu'un poète choisit, par exemple, entre une forme fixe, ou un vers libre. Les calligrammes figuratifs d'Apollinaire ne sont qu'une dramatisation de ce problème. En même temps qu'ils en démontrent l'importance, ils en signalent les limites, dans toute oeuvre imprimée. Ainsi, il emploie ici un cercle pour renforcer une impression de simultanéité, pour relier des contrastes dans une unité, ou pour illustrer, très littéralement, la nature d'une expérience sensorielle. Mais ce serait meilleur encore si le poème pouvait être lu et compris tout d'un coup, sans que la forme y intervienne.

Encore un calligramme qui se bâtit sur une structure circulaire, cette fois avec la notion du temps, est "La cravate et la montre." La montre, ou n'importe quelle horloge, n'est qu'une métaphore picturale pour le passage du temps. Mais l'image n'est pas si simple. Il y a cette phrase inquiétante qui forme les aiguilles de la montre: "Il est moins cinq enfin et tout sera fini." Elle rappelle immédiatement ces vers de "Les fenêtres":

Nous tenterons en vain de prendre du repos
On commencera à minuit
Quand on a le temps on a la liberté.

On commencera à minuit, tout sera fini à minuit; mais rien n'y commence, rien n'y finit. Apollinaire joue encore avec le temps. Clairement, les heures sur la montre recommenceront toujours de même que le poème pourrait se lire sans fin. Avoir le temps, est-ce en quelque mesure le posséder? Peut-être veut-il dire qu'on se libère du temps à mesure qu'on le comprend. Au fond, Apollinaire met en relief la tension du sens des mots et de la forme dans laquelle ils sont imprimés, comme il l'a fait dans "Les fenêtres." La phrase "tout sera fini" fait arrêter les yeux et la pensée; elle évoque une montre qui s'arrête, mais on ne sait pas pourquoi. Elle nous pousse à lire et à relire le poème sans y trouver

la réponse. Peut-être est-ce ici l'effet qu'il désire, car il aime bien les contradictions et les contrastes. En tout cas, "La cravate et la montre" reste un merveilleux exemple de son art. Le sens des mots dépend complètement de leur disposition sur la page, et l'intégration de la forme et du contenu est parfaitement réussie.

Examinons donc dans quels buts Apollinaire emploie les images circulaires: pour suggérer le passage du temps, pour exprimer la façon dont tout est relié, pour inspirer des contrastes. Dans chaque cas il décrit des cercles mouvants, qui pivotent autour de quelque chose de statique. Dans "Les fenêtres," cette chose statique était la forme carrée du poème lui-même. Dans "Lettre-Océan," l'élément stationnaire est la Tour Eiffel, et dans "La cravate et la montre," ce sont les aiguilles de la montre qui menacent de s'arrêter à tout moment. En effet, l'image qui domine dans ces poèmes semble être plutôt une roue qu'un cercle simple.

On ne peut que penser à ces vers du "Pont Mirabeau":

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Dans ce poème, il s'agit du poète qui veut résister aux forces changeantes autour de lui. C'est lui l'élément statique, le tourillon de la roue. Dans Ondes, il est toujours obsédé par cette énigme fondamentale de la vie, le contraste entre ce qui change et ce qui demeure. Les liens sont ennemis également du passé, de l'avenir, et de tout ce que le poète aime encore. Ils sont ennemis parce que la réalité existe dans le présent éternel, mais le présent change éternellement et nous échappe. Demain devient aujourd'hui, qui sera hier. Encore un exemple: dans "Les collines," les deux avions de la jeunesse du poète et de l'avenir se combattent "tandis qu'au zénith flambloyait l'éternel

avion solaire," le présent. Mais on a déjà vu que le temps pour Apollinaire, sinon un cercle fermé, se manifeste par une alternance qui suggère le circulaire. Il n'a ni commencement ni fin. Encore un exemple tiré du "Pont Mirabeau" rendra cela plus clair. Le fleuve qui coule est comparé au temps, car il est à la fois permanent et transient. La Seine existe toujours, mais elle doit son existence à la fluidité de l'eau, chose éternelle, mais toujours cyclique.

Mais pour en revenir à l'image de la roue, comment le poète se voit-il dans ce monde de paradoxes? N'oublions pas qu'Apollinaire est un homme moderne, qu'il se trouve en plein âge de la machine, qu'il est fasciné par les symboles de la modernité tels que la Tour Eiffel et l'avion. La machine n'est, après tout, qu'un système de roues interdépendantes. Peut-être le monde est semblable. Ne dit-il pas:

Ordre des temps si les machines
Se prenaient enfin à penser

("Les Collines")

Mais les machines ne pensent pas. C'est à l'homme d'introduire de l'ordre et de la stabilité dans ce qui peut lui apparaître le chaos. Sa philosophie est vraiment un nouvel humanisme, parce que, au fond, l'homme est le centre de sa poésie. Mais le monde est devenu cent fois plus vaste et plus complexe qu'au temps de la Renaissance; la Roue de la Fortune y est toujours, mais Dieu n'y est plus. L'homme peut désirer détruire le temps, casser la montre, mais il sait qu'il n'en est pas capable. Il doit vivre dans le présent, au centre de la roue: de là vient son pouvoir. L'intelligence ne se trouve pas dans le monde, ni même en Dieu, mais en soi-même.

Au nord au Sud
Zénith Nadir
Et les grands cris de l'Est
l'Océan se gonfle à l'Ouest
La Tour à la Roue
S'adresse

("Tour")

The University of Kansas



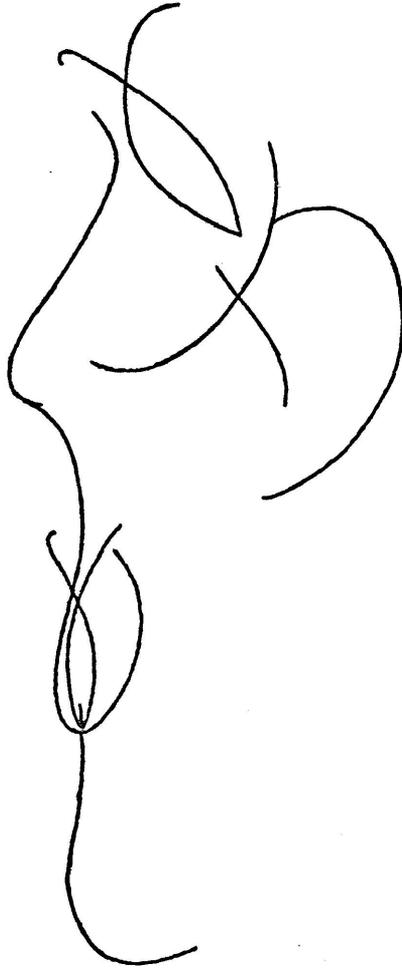
L'Argument

du

Serpent

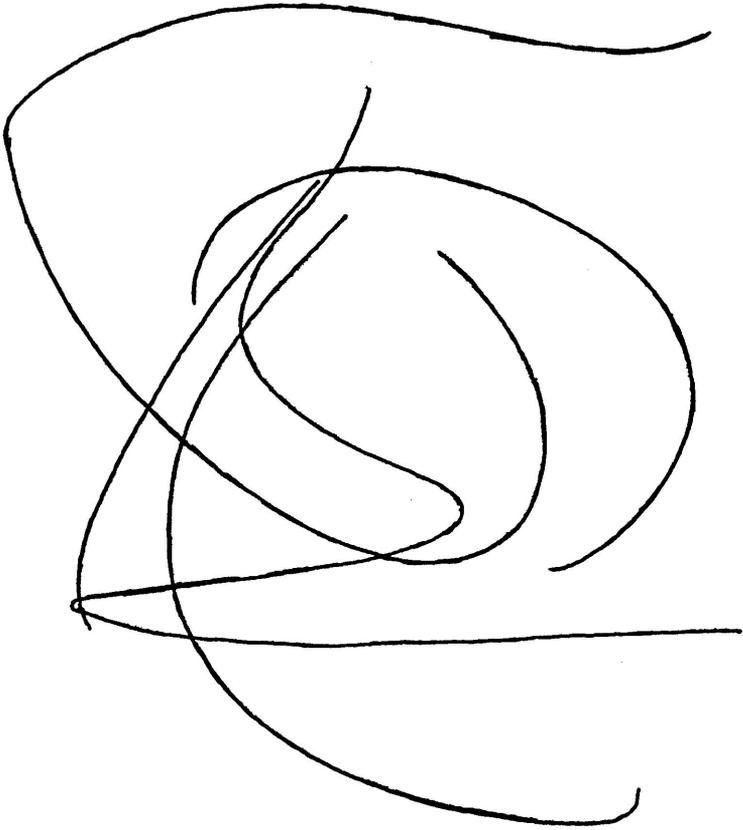
aaron b. everett

Adam



As

Le Serpent



Az

Je dis

jaune = la lune sans écho = la lâcheté qui se
jaune 2 hiboux blancs de lune mouille.

Autrement dit:

le beau = une rose qui ne bourdonne plus
le désir un sourire qui ne faufile plus.

D'aucuns disent même que

une solitude muette ce que nous sommes
un tourbillon de neige en face du noir.

L'adolescent
doucement énorme
est de l'avis
que... C'est selon.

"I own a flower" = être étroitement humain.

Les bornes qu'on enjambe = un flocon
ou bien
un flot qu'on
ou bien...

C'est selon.

De toute façon
il s'agit de retrouver.

Lors des neiges d'antan
il y avait
des épouses et des merles.

Mais,
le temps passe.

En somme, on voit que

le temps
la mort = une grasse matinée

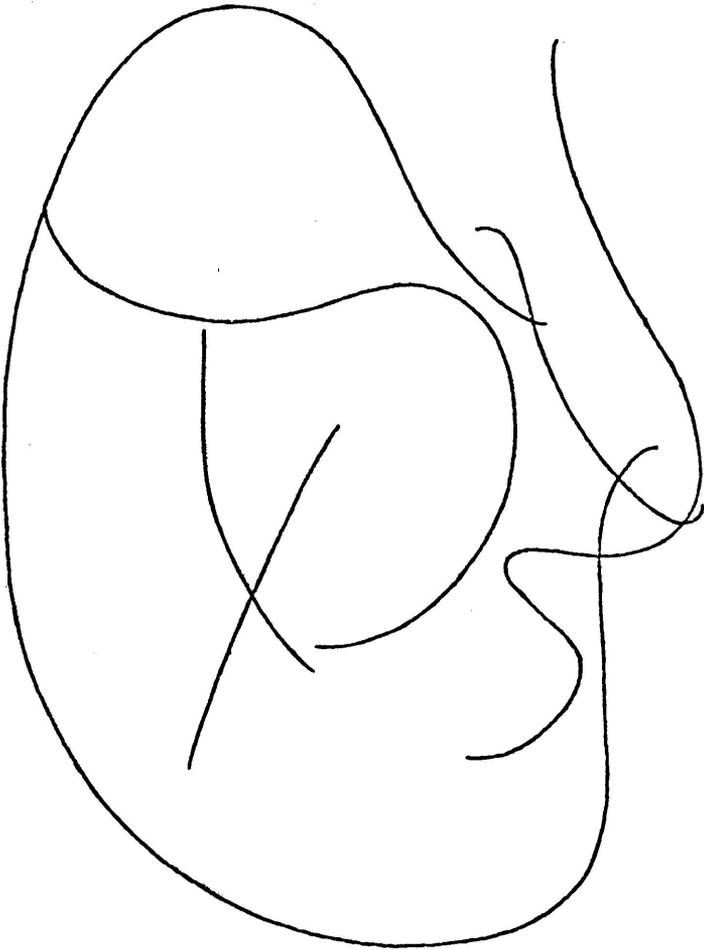
C'est normal, quoi?

Eve



A handwritten signature in black ink, consisting of a vertical stroke on the left that crosses a horizontal stroke, followed by a long, sweeping horizontal line extending to the right.

Adam



GUSTAVUS ADOLPHUS COLLEGE

A small, stylized signature or mark, possibly the initials 'A' followed by a flourish.

L'Appel

Ken Strickland

Le téléphone est posé sur la petite table dans la salle de séjour. Je suis assis dans un fauteuil à bascule à côté de cette table, et j'attends. Elle a dit qu'elle me téléphonerait à neuf heures du soir. Il est déjà neuf heures et demie. Je regarde fixement le téléphone en attendant qu'elle me téléphone. Pas de coup de téléphone -- Je le regarde. En réalité ce téléphone est blanc comme neige. Mais de nuit, il est teinté d'orange, car la lumière de la lampe reflète les murs oranges sur le téléphone. Je cherche son numéro d'appel dans l'annuaire du téléphone. Ensuite je prends l'écouteur pour l'appeler par l'automatique. Non, je ne le ferai pas. Cet écouteur est curieux; il ressemble à un petit calculateur électronique. C'est un de ces téléphones modernes qui ont des boutons sur l'écouteur. Je raccroche lentement l'écouteur. Ensuite je mets l'annuaire au-dessous du téléphone comme si je cachais son numéro. Il y a un silence absolu. Le téléphone ressemble à une petite boîte rectangulaire en plastique. L'extérieur ne révèle pas son usage; tout est caché à l'intérieur. Dans le miroir accroché au mur qui est vis-à-vis de moi, je vois la fenêtre située au-dessus de moi à ma droite. J'y vois qu'il pleut, à la lumière du réverbère. Il n'y a jamais de coup de téléphone
...

The University of Kansas

POEME

1

Je m'assieds devant un téléphone
Rouge.
Dans une petite pièce vide
Sauf pour une table obscure et
Un miroir
Couvrant le mur en face de moi.
Un téléphone
Rouge...écarlate...
La plus svelte.
Une impression foncée.
Une pièce pure,
Contre la forme écarlate.
Elle
Se pelotonne contre une fourrure
Longue,
Mince,
Bouclée,
De la même couleur que sa propre robe.
Elle
Porte sur sa poitrine,
Une broche
Ronde,
A petits ronds
Entourant un grand rond blanc
Avec des chiffres filigranés
Autour de toute la broche.
Je la regarde et

Sa belle figure ondulée.
Ma main bouge,
Mouvant sa forme vers moi.
Je baise la bouche
De cette femme écarlate,
En prononçant des mots dépourvus
De sens.

2

Dans le miroir ne se trouve rien
Qu'un homme
Sans vigueur,
Affalé
Au-dessus d'un objet de couleur rouge,
Un téléphone,
L'écouteur à l'oreille,
La bouche ouverte.
Il
Place le doigt dans un des petits ronds
Ornés de chiffres.
Il
Compose un numéro au téléphone
Avec lenteur.
Un bruit de dé clic.
C'est elle.

R. Lee Finch

The University of Kansas

Les Images de l'Eau chez Paul Valéry

Michelle Aberle

Le sentiment que Paul Valéry a gardé pour la mer et le sens d'émerveillement qu'elle lui a inspiré sont illustrés par sa poésie. Son oeuvre est véritablement remplie d'images de l'eau et de la mer. Les images se présentent souvent en relation avec l'homme, sa condition, son esprit, sa conscience. En les employant, Valéry passe du sujet de la destinée de l'homme à celui de l'art du poète. Une analyse des images de l'eau dans quelques-uns de ses poèmes sert à mieux éclairer la pensée et la poétique de Valéry.

"Le Cimetière marin" est consacré à une méditation sur la vie et la mort; le poète se situe dans le grand spectacle qu'offre le cimetière de Sète au-delà duquel s'impose la Méditerranée étincellante sous la lumière du soleil à midi. La mer à une importance capitale dans la présentation des thèmes du poème qui est donc véritablement rempli d'images de l'eau. Les images sont intensément évocatrices et servent à embellir le poème aussi bien qu'à en exprimer et en préciser le sens. Le lecteur y est entraîné à l'entrée d'un monde de sensations, de visions, où l'âme s'engage dans "l'univers poétique" de Valéry. L'eau calme de la Méditerranée où sont visibles les voiles blanches des bateaux de pêche fait penser à un toit sur lequel marchent des colombes. Ce "toit" semble être entouré de pins et des tombes du cimetière. L'image est inattendue

et réussie; elle reparait encore dans le poème.

Dans les premières strophes, le soleil, le ciel, et la mer se combinent pour imposer au poète une connaissance de l'idée de l'Absolu. La mer, "le calme des dieux," "tranquille," et "toujours recommencée," se fait visible par "maint diamant d'imperceptible écume." Valéry évoque la mer sereine et immobile dont la scintillation résulte des "ouvrages purs d'une éternelle cause." "Purs," mot clef chez Valéry, signale la perfection de la mer qui est, comme les feux du soleil, absolue. Elle est immobile et non-changeante, recommencée à jamais par la cause éternelle du grand Tout. La contemplation de la mer entraînera le poète à la tentation de se fonder dans l'Absolu, "je m'abandonne à ce brillant espace," ce qui est rendu impossible par la nature éphémère de l'être humain. La mer parfaite et non-changeante forme un contraste avec le "changement des rives en rumeur" de l'homme, encore une image de l'eau très évocatrice illustrant la condition humaine. Le "frêle mouvoir" de l'ombre du poète sur les tombes du cimetière le fait s'accoutumer à l'idée de sa mort. Le cimetière et la mer s'opposent comme la mort et la vie. La mer suggère pour Valéry l'existence de l'Absolu.

Les troisième et quatrième strophes développent encore l'image de la mer présentée dans les deux premières. Le "toit tranquille" environné par les pins et les tombes devient le toit d'un temple. Ce "Temple du Temps, qu'un seul soupir résume" reste comme l'Absolu en-dehors des contingences mortelles de l'espace et du temps. De nouveau la mer est une "masse de calme," tranquille et immobile. Alors apparaît une série d'invocations à la mer où la mer est associée avec l'âme et l'esprit de l'homme. C'est un "temple simple à Minerve," la déesse de la sagesse, qui s'identifie à l'"édifice dans l'âme." La mer contient le "stable trésor" et la "visible réserve" des secrets de la conscience de l'âme. L'image prend même les traits physiques de l'homme. "L'eau sourcilleuse, Oeil qui gardes en toi/Tant de

sommeil sous un voile de flamme." Les voiles des bateaux de pêche sur la mer qui à la première strophe faisaient penser le poète aux colombes deviennent ici les sourcils de l'oeil de la mer. La mer y constitue un symbole du "temple" intérieur de l'intelligence de l'homme, et les profondeurs de la mer évoquent celles de l'âme. "Et comme aux dieux mon offrande suprême./La scintillation sereine sème/Sur l'altitude un dédain souverain." La scintillation de la surface de la mer inspire au poète une sérénité qui lui fait dédaigner l'agitation des profondeurs de la mer et de l'âme. Les images de la mer suggèrent l'esprit de l'être humain. L'immobilité évoque la tentation de l'Absolu, l'anéantissement de l'homme dans le grand Tout.

Les métaphores de la mer à la neuvième strophe comportent des paradoxes visuels et rappellent l'image initiale du poème. La mer, "fausse captive des feuillages," semble retenue par les pins du cimetière. Ses eaux semblent manger la clôture de fer qui entoure le cimetière: "Golfe mangeur de ses maigres grillages." Les métaphores inattendues ouvrent encore pour le lecteur l'univers poétique créé par Valéry, ce qui est encore le cas avec l'image de la onzième strophe. La "chienne splendide" est préparée par le vers précédent, "la mer fidèle y dort sur mes tombeaux!" La mer est donc illustrée encore une fois comme calme et immobile, dormant sur les tombes. Cette "chienne splendide . . . Eloignes-en les prudentes colombes," ce qui rappelle la trahison des loups auprès d'un troupeau de moutons. Cette image bizarre révèle pourtant un thème important du poème. La colombe est symbole de l'immortalité de l'âme, de l'immortalité à laquelle le poète ne croit pas. Les colombes ne sont que "les songes vains." Or dans les strophes suivantes le poète se consacre à une description réaliste et physique de ce qui se passe après la mort d'un homme. Les morts sont retournés au

néant, au grand Tout immuable composé des absolus dont la mer est parfois un symbole et auquel l'homme vivant avec sa nature imparfaite et changeante ne peut point appartenir. La reconnaissance par le poète de sa condition inévitable, véritable, lui fera enfin rejeter l'espoir de l'anéantissement dans le grand Tout, ce qui prépare les images de la mer et sa conclusion sur la vie dans les trois strophes finales.

La tentation de l'Absolu, provoquée par une contemplation sur la surface vaste, scintillante, et immobile de la mer est niée dès que le vent commence à souffler. L'agitation de la mer l'encourage à s'élançer vers le mouvement: "Debout! Dans l'ère successive!" Soulevée par le vent, "buvez, mon sein, la naissance du vent!" la mer à présent symbolise le mouvement et la vie. Le poète sent "une fraîcheur, de la mer exhalée," qui lui "rend (son) âme." Le poème, comme l'image de la mer, devient tout animé et forme un contraste frappant avec les strophes précédentes dans lesquelles l'allure douce évoque la méditation du non-mouvement. La strophe XXIII illustre encore la capacité de Valéry à créer des images inattendues, riches, et visionnaires, la capacité dans laquelle réside en grande partie le génie du poète. La mer est "douée" de "délires," les vagues:

Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil. . .

Les métaphores, qui ne s'associent guère normalement dans l'esprit, sont merveilleusement unifiées par Valéry. La peau sert comme une espèce de manteau pour la panthère, un animal suggérant la grâce luisante et la vitesse, ce que décrit à présent le mouvement de la mer. La chlamyde est trouée de

mille idoles du soleil, ce qui rappellent les reflets de la lumière sur la surface de l'eau. Valéry joue sur les deux sens du mot "hydre," qui signale à la fois "eau" et "monstre." On y voit donc l'allusion à l'hydre antique dont les têtes coupées renaissaient sans cesse. Cette allusion prépare la mention du serpent qui se mord la queue, un symbole encore classique de ce qui est à la fois limité et toujours recommencé, du fini et de l'éternel. C'est alors tout au long de la strophe qu'on voit les liens nets entre ces images par les allusions classiques. Et parmi toutes les images diverses et inattendues, on ne perd jamais la vision de ce que le poète décrit, la mer. Le noir de la panthère et le bleu de la chair de l'hydre rappellent les couleurs de la mer; la queue "étincelante," le lisse de la peau de la panthère, et les "mille idoles" de la chlamyde suggèrent l'aspect de la surface de l'eau qui brille sous le soleil. Le poète voit la mer comme symbole du mouvement et de la vie, ce qu'il présente, par les images, comme un processus fini mais qui continue "dans un tumulte au silence pareil" à l'éternité.

La dernière strophe du poème rappelle encore l'image de la mer mouvementée, "le vent se lève!", et réaffirme la conclusion du poète, "il faut tenter de vivre!" A l'exemple de la mer qui est animée par le vent, le poète refuse de prendre le parti des morts, le parti de l'immuable. Il s'adresse aux vagues dont l'écume toute agitée ressemble à la poudre. Ainsi le poème conclut-il: "Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies/Ce toit tranquille où picoraient des focs!" Le retour à l'image initiale de la mer, dont les voiles des bateaux de pêche se présentent maintenant dans l'imagination du poète comme le bec des oiseaux, fournit une sorte de continuité et d'unification au poème.

"Le Cimetière marin" nous présente alors beaucoup d'images de l'eau, et ces images diverses prennent plus qu'une signification unique. A un certain

niveau la mer étincellante sous le soleil à midi se présente comme l'Absolu éternel et parfait auquel s'oppose la nature éphémère de l'être humain. Immobile, la surface tranquille suggère la tentation du poète d'accéder à l'Absolu, l'anéantissement dans le grand Tout. A un autre niveau pourtant, la mer toujours recommencée forme contraste avec les maisons des morts du cimetière, comme la vie forme contraste avec la mort. Et les profondeurs de la mer évoquent celles de l'âme. La mer se présente donc comme symbole de l'esprit et de la conscience de l'homme. Dès que le vent souffle et agite les eaux, elles représentent l'âme agissante, capable de vie, dont la loi est le mouvement, et de création. Le poète reconnaît avec mélancolie et réalisme sa nature imparfaite et mortelle; ni les plus hautes des pensées, ni les plus beaux des sentiments ne résistent à la mort. Il conclut d'ailleurs que "l'amertume est douce," que la vraie conscience de soi-même, "L'esprit clair," est supérieure aux fausses croyances à l'immortalité. L'image de la mer aux dernières strophes du poème est surtout révélatrice de la pensée de Valéry. La mer, symbole de l'homme, paraît comme le serpent se mordant la queue, la représentation de ce qui est à la fois limité et toujours recommencé. Tandis que l'homme fait face à la mort, il est capable de recommencer tout au long de sa vie par ses mouvements conscients, par ses actions. C'est à l'homme d'agir, d'être toujours en train de devenir et de vivre "dans l'ère successive," de se connaître véritablement."

Les idées de Valéry au sujet de la conscience humaine et la présentation de ces idées par les images de l'eau dans sa poésie paraissent même avant la publication du recueil Charmes où figure "Le Cimetière marin." "La Jeune Parque," premier poème à apparaître après un long silence de Valéry, contient plusieurs idées semblables et les mêmes images de la mer que "Le Cimetière." Dans le poème, il s'agit d'une jeune femme qui, s'éveillant sur le

bord de la mer, se souvient de son amour, de ses voluptés, et de son innocence. Le drame intérieur est l'éveil de la conscience lucide, ce qui explique le choix par le poète de la plus jeune des Parques qui symbolisent dans la littérature classique les étapes de la vie humaine. La jeune Parque évoque alors la naissance de la conscience. Au commencement du poème, la jeune Parque se réveille douloureusement sur le rivage. Elle se sent coupable et honteuse de son amour: "La houle me murmure une ombre de reproche." Comme les profondeurs de la mer évoquent celles du contemplateur dans "Le Cimetière marin," les bruits de la mer correspondent à l'angoisse de la jeune Parque. Toute accablée de honte, elle avait pris la décision de se jeter à la mer, "la tombe," préférant la mort au déshonneur. L'idée de la mort la rend sensible, comme le contemplateur au cimetière de Sète, à l'attrait du néant: "Je pense abandonnant à la brise les heures/Et l'âme sans retour des arbustes amers,/ Je pense. . . à ce goût de périr." Mais le sommeil la gagne de nouveau et en se reveillant à l'approche de l'aurore, "là, l'écume s'efforce à se faire visible" par la lumière du jour, son intention de se suicider est mise en échec par le renouvellement de ses désirs et la jouissance de la merveille de la nature: "Tout va donc accomplir son acte solennel/De toujours repaître incomparable et chaste." L'image de la mer "toujours recommencée" du "Cimetière marin" y repaît. Aussi s'agit-il de la perfection de la mer comme Absolu, ici toujours "incomparable et chaste." La conclusion de la jeune Parque sur la vie annonce également celle du contemplateur du "Cimetière": "Alors, n'ai-je formé, vains adieux si je vis,/ . . . humer la haute écume,/Boire des yeux l'immense et riante amertume,/ L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,/Recevant au visage un appel de la mer." Elle résiste à la tentation du néant où s'éteindrait sa honte, enfin sa conscience entière, pour jouir de la nature, de la vie, et de la lucidité

de son esprit: ". . . il faut que j'adore mon coeur où tu (la lumière du soleil) te viens connaître." La lumière représente ici, en fait comme presque toujours chez Valéry, la lucidité de la conscience humaine. La jeune Parque aussi reçoit alors le goût de vivre du vent, et la mer à haute écume l'encourage à en jouir.

L'importance que Valéry attache à la véritable connaissance par l'homme de soi-même, à la lucidité de sa conscience, se fait donc évidente. Il applique ses idées à ce propos à l'acte créateur, dont il est question dans plusieurs de ses poèmes. Valéry s'est défié de l'inspiration frénétique des Romantiques, croyant plutôt que la poésie devait être d'abord le résultat d'un travail volontaire et d'un effort conscient. "Aurore" a pour sujet l'éveil du poème. Parmi plusieurs autres, "La Pythie" s'occupe de l'inspiration lucide et volontaire, opposé au pur instinct. Finalement, "Palme" traîne l'achèvement de l'oeuvre. Il y a encore dans tous ces poèmes les images de l'eau qui servent à préciser admirablement le sens.

Dans "Aurore" l'éveil du jour correspond à celui de la conscience du poète et à la lucidité avec laquelle il doit créer son oeuvre. Avant d'arriver enfin à la lumière parfaite de la raison, il doit se conduire à l'égard des idées mi-formées et confuses qui lui sont venues pendant le sommeil. Dans la dernière strophe du poème, Valéry crée une des plus belles images de l'eau dans sa poésie, pour évoquer cet aboutissement: "J'approche la transparence/De l'invisible bassin/Où nage mon Espérance." La "transparence" suggère la "lumière," toujours le symbole de la lucidité que le poète emploie tout au long de son oeuvre. "L'invisible bassin" se rapporte à l'esprit du poète d'où viennent les origines profondes de l'oeuvre. L'emploi du verbe "nager" du troisième vers de la strophe continue l'image des deux premières; et l'"Espérance," écrite avec une majuscule, souligne l'insistance sur le fait que

l'oeuvre ne vient que d'un effort ardent. Valéry présente par une belle image d'un bassin invisible de l'eau l'esprit humain dont le poète doit faire sortir volontairement la lucidité des profondeurs de l'instinct. Son "Espérance" devient alors une naïade du bassin d'eau: "Son col coupe le temps vague/Et soulève cette vague/Que fait un col sans pareil." La naïade "Espérance" qui nage dans la profondeur de l'esprit s'élève enfin au-dessus de l'obscurité des idées confuses et de l'instinct, "le temps vague." La beauté de son "col sans pareil" se ressemble lui-même aux vagues de l'eau. Dès qu'elle apparaît à la surface du bassin, "elle sent sous l'onde unie/La profondeur infinie/Et frémit depuis l'orteil." L'image de l'eau dans "Aurore" se rapporte alors à l'esprit de l'homme dont la profondeur ténébreuse comprend l'instinct pur. La surface lumineuse et transparente évoque la conscience lucide, "l'onde unie" de la raison. On se demanderait peut-être si Valéry n'aurait pu choisir de remarquer un aspect de la physionomie de la naïade plus délicat que l'orteil, mais cette superbe image de l'eau exprime quand-même d'une manière très belle et suggestive la pensée de Valéry à propos de l'éveil de la création artistique.

Dans "La Pythie", la prêtresse d'Apollon à Delphes, jeune et innocente, est saisie par l'inspiration divine qui l'envahit comme une force étrangère et mystérieuse. La prophétesse se transforme en une créature écumante et monstrueuse. Enfin le calme et l'ordre s'imposent; la Pythie révèle le message divin: l'honneur des hommes est le langage, soumis aux lois de la raison. L'idée de Valéry à propos de l'acte créateur s'y révèle. L'inspiration poétique telle que les Romantiques la conçoivent, comme une révélation tumultueuse en-dehors du contrôle de l'homme, ressemble pour lui au monstre écumant et impuissant. L'oeuvre ne s'achève qu'après un travail conscient de la raison, opposée à l'instinct pur.

Pour illustrer l'état sauvage de la Pythie où elle est entièrement prise par le souffle prophétique, Valéry crée une série d'images saisissantes et vives. Aux sixième et septième strophes, il compare la torture de la prêtresse en proie au dieu à une décapitation. L'effet de la vue de sa tête coupée est le même que celui produit par la vue de Méduse: "Que cette plus pâle des lampes/Saisisse de marbre la nuit!" La lune est pétrifiée, aussi bien que la mer. "Soit l'eau des mers surprises et l'onde/Astreinte à d'éternels sommets." L'image de l'eau contribue ici à l'évocation d'un monde lunaire pétrifié. Les vers suivants comprennent une image qui clarifie le sens. Ce n'est pas seulement le paysage qui s'arrête; les humains deviennent "statues, les coeurs figés" en un "peuple d'idoles muet de sottise et d'orgueil." Valéry nous dit que cette inspiration divine mais sauvage a la capacité de figer entièrement le coeur et l'esprit de l'homme et ainsi l'empêche de se développer davantage. Il est détourné de son pouvoir et de son devoir de "vivre dans l'ère successive," d'être à jamais en train de devenir, processus où réside la vraie noblesse de l'être humain. On y voit bien l'écho du thème du "Cimetière marin" et le pressentiment d'une des idées principales de certains auteurs dits existentialistes. L'image de la mer pétrifiée correspond à l'état de l'âme figée par l'inspiration violente. Valéry nous pose une question: à quoi bon servent les ondes astreintes à d'éternels sommets et où les profondeurs calmes sont inconnues? Voilà la critique violente du poète dans l'état figé, "muet de sottise," que représente la mer surprise. Valéry soutient plutôt la vie dont la loi est le mouvement.

Continuant le récit de son malheur et de sa peine, la Pythie se souvient du temps heureux et innocent qu'elle connaissait avant le viol par l'inspiration divine. Elle se rappelle la douceur calme et tendre de rester au bord de la mer: "Où,

soulevée à mes narines,/Ouvrte aux distances
marines,/. . Mon abîme a bu les immenses/Profon-
deurs qu'apportent les vents!" Les "immenses pro-
fondeurs" de la mer s'opposent à "d'éternels som-
mets" de l'image précédente. Et l'abîme de la
Pythie correspond à la profondeur de la mer. Cette
image nous fait voir le côté sensuel du poète qui
ne présente pas seulement les images visuelles.
La Pythie est transportée par les odeurs de la mer;
elle sent le vent soufflant à travers de l'eau. Le
vent rappelle l'image de la mer présentée dans les
strophes finales du "Cimetière marin" où il est
symbole du mouvement, ce qui forme encore contraste
avec l'image d'une mer figée aux sommets éternels.

La tranquillité et l'innocence disparaissent
dès que le délire de l'inspiration saisit la prê-
tresse. "Le temple se change dans l'antre,/Et
l'ouragan des songes entre/Au même ciel qui fut si
beau!" L'emploi de la même métaphore d'un temple
pour évoquer l'esprit humain que l'on trouve dans
"Le Cimetière marin" est à noter. Le temple,
suggérant l'ordre calme, est transformé en l'antre,
ce qui suggère le côté sauvage et irrationnel.
"L'ouragan" évoque l'image de la mer brutale. La
mer se met encore en relation avec l'âme. C'est
un ouragan des "songes," les visions prophétiques
de la Pythie. Le "beau ciel," suggérant son esprit
tranquille et raisonnable, est fracassé par l'oura-
gan de l'âme. Cette image est présentée encore une
fois quelques strophes plus tard: "L'eau tranquille
est plus transparente/Que toute tempête parente/
D'une confuse profondeur!" La transparence de
l'eau, même mot et même image qu'on trouve dans
"Aurore," correspond à la lucidité de conscience.
La tempête, l'ouragan des songes, représente le
délire de l'inspiration, ce qui est le résultat
"d'une confuse profondeur" de l'instinct pur, ou
bien des sensations et des idées mi-formées, dont
l'intelligence volontaire est absente.

Le sentiment qu'éprouve Valéry pour la mer se

fait voir par les images nombreuses de l'eau qu'on trouve dans sa poésie. Les images de la mer apparaissent la plupart du temps comme symboles de l'esprit humain. Immobile, comme dans "Le Cimetière marin," la mer suggère la tentation de l'homme de céder à l'Absolu et de reculer devant le parti actif et lucide que l'homme doit prendre dans la vie. La mer figée aux sommets éternels dans "La Pythie" représente, semblablement, la faute du poète qui ne crée pas dans la lumière d'une conscience lucide et d'une intelligence volontaire, ce qui l'empêche de se développer et de se perfectionner. L'image de la mer soulevée par le vent et animée qui se trouve dans "La Jeune Parque" et dans "Le Cimetière marin" symbolise l'élan vers la vie de l'homme agissant et créateur. Mais mouvementée jusqu'à l'ouragan, la mer devient dans "La Pythie" le symbole de l'inspiration violente et irrationnelle qui s'oppose à la vraie création poétique, le travail patient et volontaire.

Les idées de Valéry au sujet de l'inspiration poétique semblent présenter quelques problèmes et contradictions. Dans "Aurore" et dans "La Pythie", il s'agit d'une critique sévère de l'inspiration mystérieuse qui s'élève de la profondeur ténébreuse et instinctive de l'esprit de l'artiste. C'est pourtant la profondeur infinie de la mer que la naïade d'"Aurore" doit traverser avant d'arriver à la transparence de la lucidité. C'est le souffle prophétique initial de la Pythie, alors brutale et irrationnelle, qui la rend finalement capable de voir elle-même et de révéler aux hommes que la suprême noblesse de l'homme réside dans le "Saint Langage" et dans la raison. "La Palme," qui a pour sujet l'achèvement de l'oeuvre poétique, clarifie, encore avec une image de l'eau, cette contradiction apparente. La palme qui doit attendre avec une patience inlassable la chute de ses fruits enfin mûrs fournit le symbole du poète qui avec une persévérance calme et un travail volontaire parvient à la perfection de son art. Valéry évoque intensément

le désespoir auquel se heurte parfois le poète, mais il réaffirme toujours le prix d'une patience confiante: "Une espérance éternelle/Monte à la maturité!" On se souvient de l'image de la naïade d'"Aurore," appelée elle-même "Espérance," qui représente l'effort conscient pour parvenir enfin à la lucidité. L'espérance de la palme est décrite comme éternelle; elle est une chose de vérité et de perfection, exigeant la patience et le calme: "Chaque atome de silence/Est la chance d'un fruit mûr." C'est dans la septième strophe du poème qu'on trouve une image de l'eau, mise encore en relation avec l'âme. Valéry commence par une description de l'attente pour la maturation lente de la création: "Ces jours qui te semblent vides/Et perdus pour l'univers/Ont des racines avides/Qui travaillent les déserts." On pense à l'eau coulant infiniment, doucement à travers les racines pour nourrir les fruits du palmier:

La substance chevelue
Par les ténèbres élue
Ne peut s'arrêter jamais
Jusqu'aux entrailles du monde,
De poursuivre l'eau profonde
Que demandent les sommets.

"L'eau profonde" correspond aux "ténèbres de l'âme," une métaphore qui est apparue dans chacun des poèmes étudiés ici. Cette région ténébreuse de l'esprit comprend toutes les idées encore confuses et toutes les sensations de l'instinct. Du labyrinthe intérieur et intime se dégage la force mystérieuse qu'on appelle "l'inspiration poétique." Tandis que Valéry n'accepte pas l'enthousiasme tumultueux des Romantiques dont la Pythie écumante et sauvage est la caricature, il ne condamne pas entièrement la notion de l'inspiration. Plutôt il rejette cette force comme base de la création; seule elle vaut peu. Peut-être l'oeuvre poétique commence-t-elle tout

légèrement dans l'imagination du poète par un rythme ou une rime, une phrase, une image. Alors s'impose le travail volontaire de l'intelligence par lequel les impressions et les idées désordonnées se soumettent à la lucidité et à la raison. Il faut que cet effort soit ardent, qu'il soit conduit avec patience, tranquillité, et confiance. Ce n'est qu'après un travail conscient que "viendra l'heureuse surprise" de l'oeuvre achevée, ou bien, dans le langage des images brillantes de Valéry, les "sommets de l'eau profonde."

The University of Kansas

Le comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1972-73. En particulier Messieurs et Mesdames:

Amis fondateurs:

Isabelle Armitage
John T. Booker
Raymond et Anne Cerf
Dana G. Clinton-Roper
Peter V. Conroy, Jr.
Barbara M. Craig
Jacqueline S. Curtis
John D. Erickson
Aaron B. Everett
Lloyd R. Free
Bryant C. Freeman
J. Theodore & Mary
 Johnson
Norris Lacy
Janis L. Pallister
Ruth B. Snyder
Robert Sugrue
Ronald W. Tobin
Geneviève Wolff
Mary L. Morris Wolsey

Amis bienfaiteurs:

William J. et Marjorie Argersinger
Jean-Pierre Boon
Mme Raymonde Britt
Lucie M. Bryant
William H. Cannon, Jr.
Mary Ellen Connell
Mattie Crumrine
Claire L. Dehon
Mary Ann Diorio
Caroline Farrell
Laura N. Heller
Simone Johnson
Gregg et Margriet Lacy
Connie S. Lewis
Jeffrey & Mary Osikowicz
Helen Osma
Mary Gayle Pifer
Martha Perrigaud
Hans R. & RoseAnn Runte
Jean M. Salien
Dorothy Jean Slentz
Marilyn Stokstad
Kenneth R. Tarr
Diane M. Vaught
Gene Ann Warneke
Kenneth S. White
Elizabeth S. Witt

Chimères se publie deux fois par an, en automne et au printemps. Le coût d'un abonnement (année scolaire) est \$2.00 (ou \$1.25 pour chaque numéro). Envoyez les chèques à Chimères.

Adresser les manuscrits (en double), les abonnements, et toute correspondance à l'Editeur, Chimères, P.O. Box 2093, Lawrence, Kansas 66044.

Nous tenons à remercier le College of Liberal Arts and Sciences de l'Université du Kansas pour leur appui généreux.

