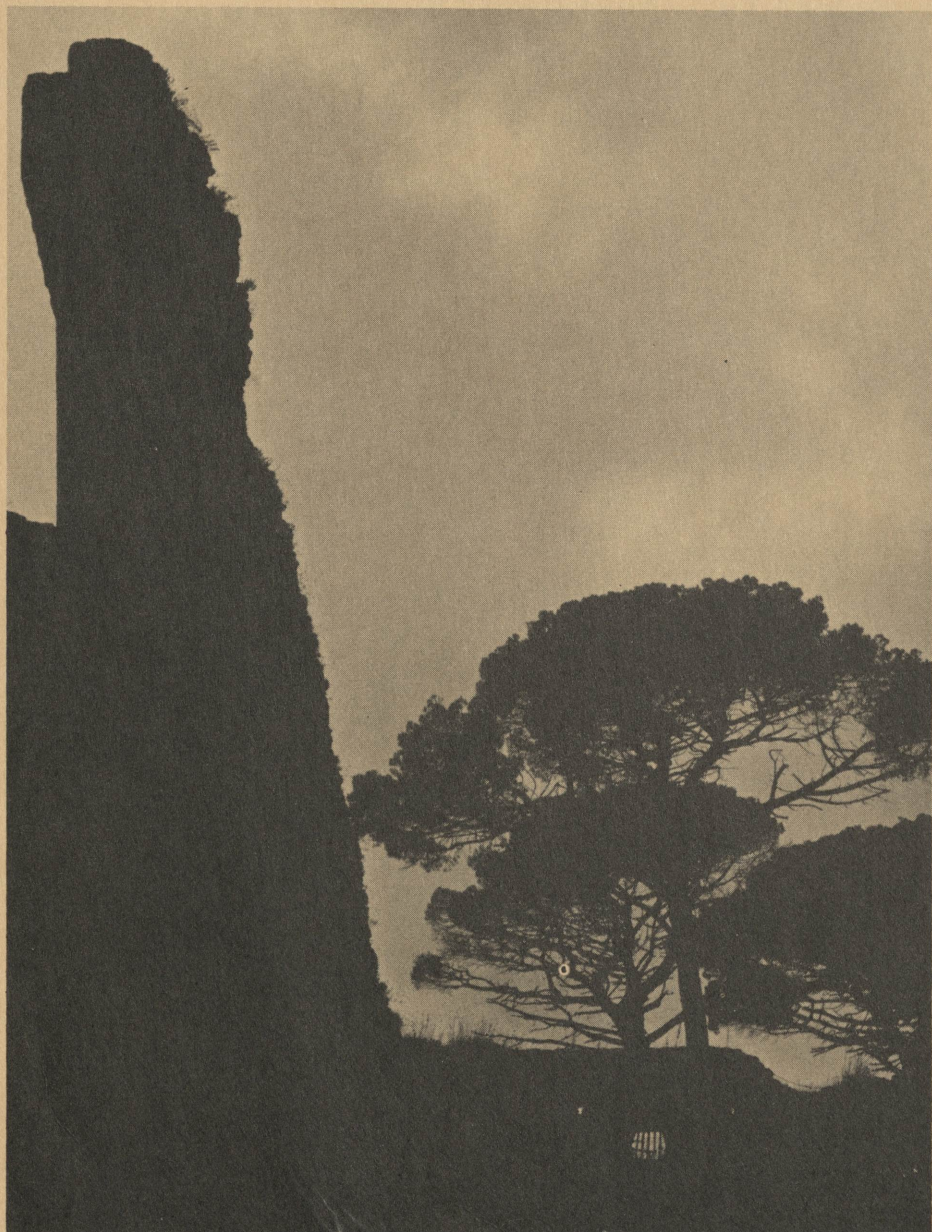


# chimeres

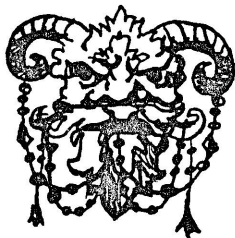


Chimères est une revue littéraire publiée par les étudiants gradués du Département de Français et d'Italien de l'Université du Kansas. Nous publions des articles scolaires, des poèmes, et des histoires en français ou en italien. Nous cherchons toujours des manuscrits de tous les étudiants gradués de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

Chimères paraît deux fois par an, en automne et au printemps. Le prix de l'abonnement pour l'année scolaire est de \$3.00 (ou de \$1.75 par numéro). Addresser les chèques à Chimères.

Envoyez les manuscrits (en double), les abonnements, et toute correspondance à l'Editeur, Chimères, P.O. Box 2093, Lawrence, Kansas 66045.





## CHIMERES

---

Automne

1974

---

### Rédacteurs:

John T. Sarr  
Laura Heller

### Administrateur:

Steve Mollhagen

### Collaborateurs:

Kathleen Gallagher	Karla Perrin
Lee Gerstenhaber	Pat Van Sickel
Colleen Nagel	Sue Swanson

### Conseillers Universitaires:

Anne Lacombe	Francesca D'Antoni
Kenneth S. White	

### Conseiller Stylistique:

C. de la Ménardière  
University of South Florida

## Table des Illustrations

Couverture . . . . .	Norris Lacy
Page 8 . . . . .	Raymond Morgan
Page 12 . . . . .	Michael Moses
Page 21 . . . . .	Jantz Kammeyer
Page 30 . . . . .	Lynn Darner
Page 40 . . . . .	Margie Lockard
Page 47 . . . . .	Neil H. Wilson
Page 54 . . . . .	Charles Belfoure
Page 58 . . . . .	Garth Schulte
Page 72 . . . . .	Jane K. Miles



# Table des Matières

David H. Madsen: NE PAS CRISPER et . . . . .	4
Elizabeth P. Blackford: LA GUERRE	
Raymonde Britt: LA NATURE CHEZ D'AUBIGNÉ . . . .	5
Anonyme: ECORCHÉE VIVE . . . . .	11
Manuel A. Esteban: JOAN MIRÓ . . . . .	13
David Radd: L'AUTOMNE D'UNE JEUNE FILLE . . . .	31
David N. Bernstein: CAMUS, REFLECTIONS ON NATURE . . . . .	32
Salvatore Muratore: FANCIULLEZZA . . . . .	55
Salvatore Muratore: AGOSTO IN SICILIA . . . . .	56
Salvatore Muratore: VECCHIO SICULO . . . . .	57
Kathleen M. Gallagher: L'ENTRELACEMENT DU RÉEL ET DE L'IRRÉEL DANS LE <u>JEU DE LA FEUILLÉE</u> . . . . .	58
Jana Z. Manson: 1944 . . . . .	70

## NE PAS CRISPER

Ne pas crisper les paupières  
Ne pas se révéler  
Faire semblant de ne pas vouloir  
La voir passer dans le couloir  
L'avoir assez dans la mémoire  
Ne pas vouloir vouloir

David H. Madsen

Duke University

## LA GUERRE

L'image jaillit d'un rêve  
D'armes blanches dressées debout  
De la pointe de chacune pend  
Un lambeau de vieux sang  
D'une lumière dure qui révèle  
De la terre pendue et morte  
Où sont des barbes éparpillées partout  
Et là-dessous  
De la chaire statuaire  
A moitié enfoncée dans des trous  
Rien ne bouge  
Silence

Elizabeth P. Blackford

California State University at Northridge



## LA NATURE CHEZ D'AUBIGNÉ

Quel était l'héritage culturel de l'homme baroque? Mélange de raison, d'intuition, de mythes, sa manière de penser n'était certes pas la nôtre. Son attitude vis-à-vis de la nature était différente aussi. L'homme du seizième siècle vivait très près de la nature. Il était imprégné de ses odeurs, de ses sons, de ses couleurs. Il l'aspirait de tous ses sens à un tel point qu'il ne semblait plus former qu'un tout et alors la distinction entre l'homme et son univers était très floue. C'est dans la nature que le poète puisait ses métaphores, ses images. Il pouvait observer son inconstance, son dynamisme, la vie puissante qui l'agite constamment. Créée par Dieu, fragment de l'étincelle divine, la nature était le témoin constant de la bonté de Dieu envers sa créature, l'homme.

Théodore-Agrippa d'Aubigné (1552-1630), soldat-courtisan-poète, commença la rédaction des Tragiques en 1578. Il enrichit cette oeuvre au cours des années et il la publia en 1616. Dans l'introduction de cette oeuvre, l'Auteur à son Livre, d'Aubigné nous expose son but. Il se voit un peu comme un prophète chargé d'une mission: réformer une société qui vient de traverser une période particulièrement riche en événements politiques et religieux qui ont eu des résultats tragiques et néfastes. Son oeuvre étant surtout satirique et morale, d'Aubigné se range un peu à part des poètes baroques. L'univers du moraliste est l'homme. Ainsi les descriptions de la nature que nous trouvons chez les lyriques baroques, Saint-Amant en particulier, ne se trouvent pas chez un écrivain dont le but n'est pas de décrire, plaire, mais d'instruire. Le thème de la nature,

par conséquent, se trouve relégué à une position secondaire dans les Tragiques.

Dès le début de son poème d'Aubigné semble vouloir se placer sous le signe protecteur de la Nature: "Astres, secourez-moi."<sup>1</sup> Il ne doute même pas de la présence de la nature, de sa bienveillance foncière. Elle est là, mais voudra-t-elle lui répondre? Quelques vers plus loin, nous voyons tout de suite qu'il ne s'agit déjà plus d'une "sympathie" entre l'homme et son univers, mais d'une relation toute personnelle: "ô mère" (p. 54) lui dit-il "et le fruit de ton flanc fait le champ du combat." Le lien étroit entre l'homme et la Nature est tout de suite établi. Les horreurs des guerres de religion ne vont pas se produire sur les terres d'une nature indifférente à ce qui l'entoure mais sur le corps d'un être humain. Cette personnification provoque chez le lecteur un sentiment d'horreur, d'inhumanité: non seulement l'homme lui-même est massacré, mais la vie de sa mère, création divine, est mise en danger. N'est-ce pas Dieu lui-même que l'homme, dans sa folie, attaque: "Pour me vouloir tuer, premièrement vous tue." (p. 60).

Le sentiment entre la nature et l'homme fait chez d'Aubigné tout de suite explosion et dépasse toutes les bornes. Voilà la nature dotée de sa propre vie. Tout comme un être humain, elle aura ses propres sentiments. Le lien entre la Nature et l'homme sera comparable à celui de la mère pour son enfant. Elle souffrira pour lui et par lui. Nous savons aussi que cette mère "n'aime pas le sang, ni les ordures" (p. 59) ce qui laisse présager qu'elle ne sera peut-être pas aussi impassible que nous pourrions le supposer.



Le corps de cette Nature est mutilé, outragé, les membres sont retranchés. Son haleine même est corrompue et nous la voyons tituber dans l'espace rendue finalement ivre, inhumaine par toutes ces horreurs. Toute beauté disparaît quand à leur tour "Les fleurs perdent d'un coup la vie et les couleurs" (p. 79).

L'enfant profanateur a attenté à la vie de sa mère. Dieu même en ressent le coup et pour montrer son mécontentement "Le haut ciel s'obscurcit, cent mille tremblements/Confondirent la terre et les trois éléments" (p. 83). Cette étroite relation entre l'homme, la nature et Dieu se trouve illustrée dans bien des passages rendant ainsi le crime d'autant plus grand.

Quel visage offre la terre à son Dieu? Forêts ravagées, moissons détruites, fleuves rouges de sang, tout n'est que ruines, horreurs. Cette terre bouleversée, ruinée prend soudainement un visage imprévu. De bonne qu'elle était, "légère et plus douce que miel" (p. 204) elle devient maléfique. Dieu même semble vouloir renier sa création quand "Il se repentit donc d'avoir formé la terre" (p. 234) et il la quitte.

Sous cet anathème, le monde se renverse. Tout comme Caïn lorsqu'il commit son horrible crime, la Nature fuit, transie d'effroi, tremblante dans un univers qu'elle ne comprend plus ou les feuilles, les rameaux et les fleurs deviennent des poignards, où le "Vent, ne purge plus l'air" (p. 298), où au lieu de pluie le Ciel envoie du sang et de la poudre et où enfin la mere enfle les monts et "La terre s'en creva" (p. 322).

Dans son arrogante fierté, l'homme a oublié le principe universel: Dieu, Nature et pensée (p. 344). L'homme a réduit tout en cendre et il en souffrira





les conséquences. Le voilà de nouveau chassé du paradis terrestre. Pourtant les foudres de l'ire divine ne seront pas éternelles. Dieu, dans sa grande bonté, aura pitié de sa Création et de sa Créature. Le soleil radieux viendra bientôt réchauffer cette nature morte et les hommes, en extase de joie, admireront encore "Cette terre nouvelle, et ce grand ciel nouveau" (p. 357). Le monde sera enfin rendu à la paix et la Nature sera revêtue d'une parure nouvelle et de splendeur éternelle (p. 363). L'univers entier reprendra sa condition pure: les hommes, les plantes, les fruits renaîtront sans vices. Les yeux humains n'auront jamais "Vu pareilles beautés ni si vives couleurs" (p. 367) et l'homme extatique devant tant de beautés se pâmera.

Nous pouvons tirer quelques conclusions de la courte analyse de ces passages en ce qui concerne l'usage thématique de la nature dans les Tragiques. Tout d'abord, la nature, telle que la décrit le poète, n'est jamais décrite pour elle-même. Comme nous l'avons déjà indiqué, pour le moraliste, le réformateur, les problèmes de la vie morale lui font oublier la nature en ce qu'elle a de descriptif, de purement esthétique.

Par l'intermédiaire de métaphores viriles et d'images puissantes, le poète crée un lien d'une affinité profonde, presque morale, entre l'homme et la Nature, procédé qui nous révèle une conception particulière que le poète a pour son univers. Il y a entre la Nature, l'homme et le Créateur une relation symbiotique qui dans les Tragiques prend un caractère apocalyptique puisque nous assistons éventuellement à la fin du monde et au jour du Jugement Dernier. Sans oublier pour cela le rôle didactique de l'oeuvre, nous pouvons nous permettre de dire que pour l'écrivain la nature est un vaste registre

à la gloire de Dieu. Dans les Tragiques, d'Aubigné nous démontre amplement sa vision universelle: si l'homme n'observe pas les règles fixées par la Nature (Dieu, par extension) il y a une rupture d'équilibre entre l'homme et son cosmos et ce déséquilibre entraîne - son tour des bouleversements, des calamités. Dans les Tragiques l'homme, en violant la Nature, mère nourricière par excellence puisqu'il tient tout d'elle, a rompu l'ordre cosmique, naturel, humain.

Si l'homme perd toute son humanité, la Nature à son tour prend un visage inconnu et, de bonne qu'elle était, se métamorphose en un monde de malédiction. La matière étant, de par son essence, divine, l'homme fait ainsi violence à Dieu et celui-ci doit sévir. Cette vision cosmique reflète l'angoisse intérieure du poète. Pour lui, peu importe si le sang qu'il voit couler est humain ou si c'est la sève d'un arbre. La provocation est la même: il y a tentative de meurtre et le poète se sent obligé d'accuser, de frapper le coupable: Il le fait avec succès dans les Tragiques.

Raymonde Britt

#### Notes

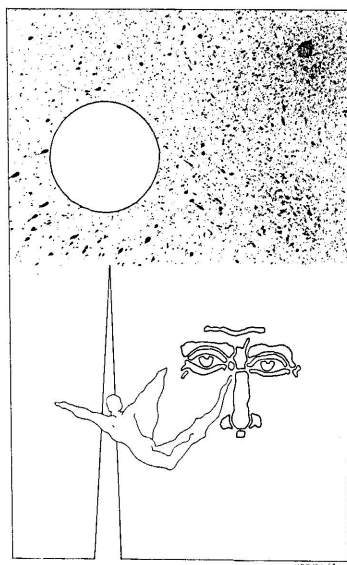
<sup>1</sup>Théodore-Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques (Lausanne: Editions Rencontre, 1966). Toutes les citations sont tirées de ce texte.

## ECORCHÉE VIVE

Dans un épisode précédent, j'avais déjà subi une intervention sur la jambe gauche, du mollet aux orteils; cela faisait partie du passé admis, bien que je n'en eusse aucune connaissance. C'était donc ainsi que je me trouvais. Et je regardais avec amusement et étonnement ce mollet et ce pied gauche sanguinolents, mais où je n'éprouvais aucune sensation. Ni sensation, ni connaissance. Simplement j'étais ainsi, et je m'acceptais ainsi, sans révolte ni angoisse ni douleur. Le plus étrange était ce genou tout dénudé de la chair qui l'avait recouvert autrefois, de cela j'étais certaine, il y avait eu un changement; maintenant on voyait les articulations et les conduits nerveux, comme sur un mannequin, articulations de bois avec leur jeu complexe de bois qui se rejoignaient de façon complexe, et toute sorte de fils électriques avec leurs épissures. Mais tout cela ne se voyait qu'au niveau du genou; la chair sanguinolente, comme sur un écorché, recouvrait la partie inférieure de la jambe. Et puis voilà que quelqu'un intervient; il s'élève même une dispute entre deux interlocuteurs sur la validité de l'intervention que j'avais subie. Et soudain l'un des interlocuteurs, pour prouver qu'en effet l'intervention avait été insuffisante et n'avait pas produit les résultats qu'on escomptait, saisit mon pied, et sa chair rouge comme de la viande de boucherie, et le mord à belles dents: et vraiment

je ne sentais rien; il fallait donc en enlever davantage pour parvenir jusqu'à la chair vive, puisqu'il restait encore de la viande morte sur mon pied. Et le mordeur décide d'intervenir, se saisit d'un long et mince couteau de boucher et détache deux longues bandes de viande supplémentaires de ma jambe, qu'il jette négligemment sur une table voisine. Je ne sentais toujours rien. Mais soudain ma conscience revint, je vis ma jambe telle qu'elle était, un assemblage de morceaux de bois et de fils électriques, recouvert de morceaux de muscles à moitié déchirés, comme un gigot que l'on a débarrassé de sa graisse excessive. Et l'angoisse m'a saisie: comment pourrait-il encore s'intéresser à moi dans l'état où j'étais, hideuse comme une planche d'anatomie. L'angoisse est devenue panique, comme si mon coeur allait s'arrêter de battre. Et je me suis réveillée, pénétrée d'inquiétude et de malaise.

Anonyme



JOAN MIRÓ (1926)

Soleil de proie prisonnier de ma tête,  
Enlève la colline, enlève la forêt.  
Le ciel est plus beau que jamais.

Les libellules des raisins  
Lui donnent des formes précises  
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,  
Nuages insensibles et que rien n'autorise,  
Leurs graines brûlent  
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube  
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

Manuel A. Esteban

## NAISSANCES DE MIRÓ (1937)

Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l'arbre des couleurs, Miró goûtait l'air pur, la campagne, le lait, les troupeaux, les yeux simples et la tendresse du sein glorieux cueillant la cerise de la bouche. Nulle aubaine ne lui fut jamais meilleure qu'un chemin orangé et mauve, des maisons jaunes, des arbres roses, la terre, en deça d'un ciel de raisins et d'olives qui trouera longtemps les quatre murs et l'ennui.

Une des deux femmes que j'ai le mieux connues-- en ai-je connu d'autres? --quand je la rencontrai, venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: La Danseuse espagnole, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile.

Premier matin, dernier matin, le monde commence. M'isolerais-je, m'obscurcirais-je pour reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement? Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au coeur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses.

Manuel A. Esteban

## ELUARD ET MIRO

Manuel A. Esteban

Poème et tableau doivent sortir  
d'un jet des coeurs du peintre et  
du poète, marqués de l'empreinte  
ineffaçable d'une individualité,

Emile Zola

Si les liens artistiques et fraternels entre poètes et peintres ont toujours existé, ils se sont peut-être particulièrement reserrés depuis un siècle. Zola, par exemple, se fit le champion des Impressionistes, Apollinaire déclara publiquement sa foi en les jeunes peintres Braque et Picasso, et il suffit de parcourir la revue La Révolution surréaliste pour comprendre les rapports profonds entre poésie et peinture à l'époque du Surréalisme. L'admiration toute spéciale qu'Eluard, comme Apollinaire avant lui, semble avoir éprouvée pour le génie créateur de Picasso, ne l'empêchait pas de tenir en haute estime d'autres peintres, Joan Miró en particulier. La franche amitié qu'Eluard éprouvait pour Miró le fit intercéder en sa faveur contre les attaques "pontificales" de Breton lors de la collaboration du peintre catalan avec Max Ernst dans la création des costumes et du décor du ballet, Roméo et Juliette. Grâce à l'influence d'Eluard auprès de Breton, les peintures de Miró continuèrent à paraître dans La Révolution surréaliste. Liés par une mutuelle admiration, Eluard et Miro collaborèrent à plusieurs projets qui aboutirent à la belle édition d'A. Toute Epreuve d'Eluard, illustrée



avec quatre-vingt bois gravés en couleur de Miró. Tout au long de sa vie Eluard dédia un grand nombre de poèmes à ses amis peintres. Miró lui inspira deux de ces poèmes. Le premier, intitulé tout simplement Joan Miró, parut en 1926; l'autre, Naissances de Miró,<sup>1</sup> fut publié en 1937. Cette étude s'efforcera de montrer que, malgré les différences entre les deux poèmes, dues aux dix années qui les séparent, les affinités qui les unissent décèlent les préférences d'Eluard, préférences qui s'expriment par la réapparition persistente de certaines images et par les impressions restées sans changement malgré le temps écoulé.

Les différences deviennent apparentes dès la première lecture. Alors que le premier poème est très poétique, le deuxième est, en partie, narratif, anecdotique, prosaïque même. Dans Joan Miró, Eluard est plus elliptique, mystérieux, énigmatique, ambigu. Naissances de Miró est plus accessible, plus facilement traduit en ce que Breton appelle d'une façon péjorative, le "langage pratique."<sup>2</sup> Le ton et l'atmosphère, uniformes dans le premier, sont interrompus abruptement dans le deuxième par la "strophe" intermédiaire qui sert d'interlude. Tandis que dans le poème en prose de 1937 c'est clairement Eluard qui parle, dans le premier, un des plus beaux dans Capitale de la douleur, le lecteur croit voir Eluard se métamorphoser en peintre: c'est Miró qui dans un vocabulaire et en images éluardiennes annonce la fin d'une de ses époques artistiques et prédit la naissance d'un nouveau moyen d'expression.

Quoique la couleur soit un élément essentiel dans les peintures de Miró avant et après 1926, Eluard attendit jusqu'en 1937 pour exposer et interpréter la façon très personnelle dont Miró se sert des couleurs. S'il est vrai que sous l'influence de Matisse et des Fauves, les peintures de Miró de l'époque antérieure à son séjour à Paris telles que Portrait de E. C. Ricart (1917), Olivette (The Olive Grove) (1919), et Autoportrait (1919), abondent en

couleurs osées, il est également vrai que l'on perçoit dans ses "paysages imaginaires" de 1925-1926, époque où Eluard allait écrire le premier poème, une grande réserve dans l'emploi des couleurs et que la surabondance des détails descriptifs des premières années a été éliminée. Miró abandonne le réalisme représentatif. Eluard fait allusion à cette évolution quand, dans la première strophe de "Miró," il s'adresse au soleil:

Enlève la colline, enlève la forêt.  
Le ciel est plus beau que jamais.

A l'époque où ces vers furent écrits, Miró avait très probablement déjà peint Chien aboyant à la lune (1926), Personnage lançant une pierre à un oiseau (1926), et Naissance du monde (1925), probablement le sujet du premier poème. Pendant ces années, Miró et Eluard semblent avoir reconnu le principe que la beauté équivaut à la nudité du détail, que seul ce qui est essentiel doit être représenté. Eluard n'avait-il pas écrit: "Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs."<sup>3</sup> C'est précisément ce qu'en 1925 Miró avait essayé de faire. Photo/ Ceci est la couleur de mes rêves est un excellent exemple de cette recherche de la simplicité. Je reviendrai sur ce concept de la pureté un peu plus loin.

Si les images de couleur sont presque complètement absentes dans le premier poème, elles sont abondantes dans le deuxième. Après ses "paysages imaginaires," Miró devint beaucoup plus osé dans la juxtaposition des couleurs. Rejetant la technique des couleurs et des formes mates, utilisée jusque là, il accentua la rondeur des formes grâce à des couleurs acides et des gradations nuancées. Des peintures comme Oiseau et mer (1934), Femme (1934), Personnage en présence de la nature (1935), Homme et femme devant un tas d'excréments (1935), Les

deux philosophes (1936) et Nature morte au vieux soulier (1937) qu'Eluard aurait pu voir ayant d'écrit son poème, frappent et surprennent par l'éclat et le brillant des couleurs parfaitement juxtaposées pour créer une forte et durable impression. En 1936 Miró dit à Georges Duthuit: "As you see I attach an increasing importance to the context of my works. To me, rich and vigorous material seems necessary to give the spectator a blow between the eyes at first sight, which must hit him before other thoughts intervene. In this way poetry expressed visually speaks its own language."<sup>4</sup> Eluard aurait pu dire la même chose car ses images se sentent plutôt qu'elles ne se comprennent. Elles s'imposent comme si elles appartenaient à une autre réalité qui demande attention, et empêchent d'autres "pensées" comme dit Miró, d'autres idées d'intervenir. Il est curieux d'entendre Miró parler de "poésie" dans sa peinture tandis qu'Eluard parle de la qualité picturale de l'image poétique. Dans la première strophe de Naisances de Miró, le poète réussit non seulement à recréer la qualité richement colorée des peintures de Miró, mais il va plus loin, il crée son propre monde, merveilleux et paradisiaque. Tout comme Miró, Eluard veut donner au spectateur "un coup entre les yeux." "L'arbre des couleurs" fait ruisseler sur le lecteur les notations d'"orangé," de "mauve," de "jaune," de "rose," effet renforcé par des images chargées, elles aussi, de gradations de couleurs toujours en constante mutation, comme "cerise," "terre," "ciel," "raisins," et "olives." Toute l'abondance de couleurs qu'on trouve dans le pays natal de Miró, représente, comme le dit Eluard, "une aubaine . . . qui trouvera longtemps les quatre murs et l'ennui."

Tandis que dans le premier poème Eluard camoufle les allusions narratives et biographiques sous un premier plan vaporeux d'images éluardiennes, il est beaucoup plus direct et manifeste dans le deuxième. Dans le premier poème Eluard nous apprend,

nous fait sentir presque, les métamorphoses artistiques subies par Miró. Il se dépouille d'une forme d'expression pour réapparaître vêtu d'une autre, plus efficace, plus pure. Dans la première strophe de Naissances de Miró, Eluard commence par décrire toutes les merveilles qui entouraient son ami dans sa ville natale de Montroig et finit par faire allusion, toujours par le moyen d'images très suggestives, à l'amour de Miró pour la Catalogne. Lors de ses premiers séjours à Paris Miró était en proie à l'ennui, ennui qui chez lui prenait la forme concrète d'une réalité claustrophobique. Pour échapper à cet ennui il se réfugiait dans ses souvenirs de Montroig. Pendant l'hiver de 1923-1924, à Paris, il peignit Terre labourée dont les paysages, bien qu'ils n'aient "nothing to do with reality. They are nevertheless," confessa Miró, "more essentially Montroig than if they had been painted from nature."<sup>5</sup> Eluard connaissait bien la nostalgie de Miro.

Comme si chaque détail biographique en rappelait d'autres, la facture du poème, jusqu'ici très poétique devient, de façon inattendue et abrupte, prosaïque. Tout en suggérant la nostalgie de Miró, le poète devient nostalgique lui-même, et sur un ton de confession s'exclame: "Une des deux femmes que j'ai le mieux connues - en ai-je connu d'autres?" (il s'agit bien entendu de son amour pour Gala et Nusch). Le ton change; il devient narratif, descriptif: "quand je la rencontraï, venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: La Danseuse Espagnole, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile." Ce passage est presque aussi prosaïque que "la marquise sortit à cinq heures," phrase condamnée par Valéry et Breton.<sup>6</sup> Mais c'est précisément dans ce passage qu'Eluard dévoile sa prédilection pour la simplicité extrême et pour la pureté dans l'art.

Joan Miró annonce l'avènement d'un art plus

pur; le deuxième poème affirme et certifie son existence. Le premier poème semble présenter la métamorphose de Miró en cours, prenant peu à peu son nouvel aspect, sa nouvelle peau, tandis que dans Naissances de Miró, Eluard donne cette transmutation comme fait accompli: ". . . ce monde . . . dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses." En 1926 Eluard fait seulement allusion à la nouvelle naissance de Miro. En 1937 il reconnaît les "morts" et "renaissances"<sup>7</sup> du peintre tout en se rapportant à la peinture de Miró la plus "abstraite," Naissance du monde.

Les différences qui marquent les deux poèmes dédiés par Eluard à Miró ne réussissent pas à supprimer le fait qu'il existe aussi certains dénominateurs communs qui viennent des préférences que le poète éprouvait devant l'art de son ami. Ces préférences se trouvent exprimées de façon semblable dans les deux poèmes. Comme dans grand nombre de ses poèmes sur les peintres, Eluard débute par une strophe, presque toujours simple, où il essaie de recréer une atmosphère qui fasse penser au peintre en question. Il s'efforce de reproduire verbalement quelques-unes des images les plus fréquentes. Ces images sont en général aisément reconnaissables. Ainsi pour chacun des poèmes sur Miró on peut trouver des peintures qui correspondent aux images mentales qu'Eluard essaie de créer chez le lecteur. A mesure que le poème progresse cependant, il s'imprègne de mystère comme si le poète renonçait au rôle d'observateur pour s'absorber dans ses propres impressions, ses propres idées, ses propres rêves.

Pour évoquer le monde fantastique et merveilleux de Miró, Eluard se sert, tout naturellement, d'un vocabulaire et d'images typiquement éluardiens. "Soleil," source d'énergie, de vie, et de couleur, symbolise souvent la lumière inspiratrice chez l'artiste. Le vers "Soleil de proie, prisonnier de ma



tête," semble être une allusion au pouvoir du soleil qui inspire le talent créateur de Miró. Le soleil joue un rôle également important dans les œuvres de Miró et dans celles d'Eluard. Dans les premières peintures de Miró, le soleil, bien que présent, ne joue pas un rôle prépondérant, alors que dans Portrait I et Portrait II, tous deux peints en 1938, des soleils enflammés, stratégiquement situés sur la toile dominent le tableau. Chez le peintre comme chez le poète se retrouve l'association entre soleil et oeil, et entre soleil et oiseau. "Dormir, la lune dans l'oeil et le soleil dans l'autre"<sup>8</sup> écrit Eluard, tandis que le meilleur exemple peut-être chez Miró se trouve dans Paysage catalan (Le chasseur) (1923-1924) où au centre d'un ciel ensoleillé un oeil émet des rayons lumineux. L'association soleil-oiseau, bien qu'on puisse la trouver chez Miró aussi, est principalement éluardienne. Jean-Pierre Richard, dans son excellent livre, Onze études sur la poésie moderne, confirme que pour Eluard "L'oiseau est un soleil dans le soleil."<sup>9</sup>

L'oiseau, symbole fréquent de la liberté, de la grâce, et de l'élégance, fascine et Miró et Eluard, pour les mêmes raisons, semble-t-il. D'après les peintures de Miró, on peut déduire que l'oiseau est fréquemment le symbole du mouvement, du vol, permettant le transfert d'un élément à l'autre, de la terre à l'air, réduisant les distances, embrassant le tout.<sup>10</sup> C'est l'oiseau qui, indifférent à l'obstacle du temps et de l'espace, relie le "premier matin" ou les "nuages du premier jour" au "dernier matin," Comme Penrose l'indique, l'oiseau est un moyen de transcendance.<sup>11</sup>

Pour Eluard, l'oiseau semble posséder des pouvoirs magiques. Dans un de ses poèmes il dit: "j'ai besoin des oiseaux pour parler à la foule."<sup>12</sup> Et ailleurs, de façon encore plus explicite, il écrit: "il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme. . . ." <sup>13</sup> A travers l'oiseau, l'impos-



sible devient possible. L'artiste surréaliste ressemble beaucoup à cet oiseau: il réconcilie l'imcompatible, exprime l'inexprimable, juxtapose les opposés, rend homogène les éléments hétérogènes, déchiffre les mystères mais investit de mystère les lieux communs, donne des proportions infinies à ce qui est limité, et arrache à l'irrationnel son inacceptabilité. Ce n'est pas par hasard qu'Eluard emploie l'image de l'oiseau dans ses poèmes sur ses amis les peintres. Dans André Mason on peut lire: "L'aimant des ailes . . ." <sup>14</sup>; de Max Ernst il dit: "Il a laissé passer son ombre dans le vol/ Des oiseaux de la liberté" <sup>15</sup>; dans Georges Braque, l'image familière réapparaît: "Un oiseau s'envole, il rejette les nues comme un voile inutile" <sup>16</sup>; dans son poème sur Arp: ". . . les plus petits oiseaux, ceux qui ne ferment jamais leurs ailes . . ." <sup>17</sup> Et, naturellement, dans Naissances de Miró: "Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf . . ." Quand elle se rapporte à Miró, l'image de l'oiseau s'enrichit de signification, car elle fait allusion à la passion de Miró pour la nature et en particulier pour le monde des insectes dont la variété des formes élégantes et gracieuses a toujours été, pour lui, une source d'inspiration. "Libellules des raisins," dans le premier poème, fait écho à cet amour pour les insectes; amour qui atteint son apogée de simplicité et d'importance dans Dialogue d'insectes (1924-1925).

Au début de cette étude j'ai indiqué qu'Eluard, comme Miró, s'efforçait d'atteindre à la pureté d'expression. Dans La Dame de carreau, Eluard confesse: "Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité. . ." <sup>18</sup> En 1926, méditant sur l'art de Miro, Eluard avouait que dépouillé de ses collines et de ses forêts, "le ciel est plus beau que jamais." Pour ces deux artistes, la pureté prend souvent la forme de la simplicité la plus

stricte, concept elliptiquement exprimé dans ce doux distique:

A la fin, pour se couvrir d'une aube  
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

Les idées artistiques d'Eluard en 1937 n'avaient guère changé depuis 1926. Symboliquement, lorsqu'il réduit l'oeuvre de Miró à son essentiel, et à ce qu'elle signifie pour lui, il n'est pas surprenant de le voir distinguer La Danseuse espagnole, "tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur une toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile." Faut-il insister sur la signification qu'Eluard attache aux mots "nu," "vierge," et "ailes"?

Cette pureté, qu'Eluard admire tant chez Miró, est-elle l'aboutissement d'une quête personnelle et intentionnelle ou est-elle le produit naturel de l'"automatisme" surréaliste? On a beaucoup écrit sur ce soi-disant automatisme qui aurait réglé la création artistique de maint surréaliste. Breton, qui répète souvent que Desnos était le plus pur des poètes surréalistes parce que son automatisme le surprenait lui-même, admettait que Miró "peut passer pour le plus 'surréaliste' de nous tous."<sup>19</sup> Il avait l'impression que "nul n'est près d'associer comme lui l'inassociable, de rompre indifféremment ce que nous n'osons souhaiter de voir rompu."<sup>20</sup> Mais cette "association" dont parle Breton, est-elle voulue, dirigée, ou est-elle automatique, ingouvernée? Quelques-unes des peintures de Miró ont peut-être commencé de façon accidentelle, spontanée, mais bientôt le peintre intervient et domine consciemment la situation. Interviewé par James J. Sweeney, Miró s'explique à ce sujet: "Even a few casual wipes of my brush in cleaning it may suggest the beginning of a picture. The second stage, however, is carefully calculated. The first stage is free, unconscious; but after that the picture is

controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have felt from the beginning,"<sup>21</sup> Eluard connaissait la façon dont procédait Miró. Dans le premier poème il parle du "peintre dieu": ". . . que je dissipe d'un geste." Avec le pinceau Miró crée et détruit. Mais dans l'acte de la création artistique, l'artiste est toujours le maître de la situation. Le vers déjà cité, ". . . il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit," accentue l'effort toujours conscient de l'artiste.

Eluard, lui aussi est, et veut être, maître de son art. Dans la dernière strophe du deuxième poème il avoue: "Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au coeur de ce monde innocent"<sup>22</sup> qui me parle, qui me voit, qui m'écoute . . ." Il parle de l'inspiration sur laquelle il n'a aucun pouvoir (bien que le conditionnel "voudrais" exprime le désir de dominer le moment où l'inspiration se manifeste). Son angoisse -- "m'isolerais-je, m'obscurcirais-je" -- cependant, provient de ce qu'il ne sait pas comment il va "reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement"; un monde, intérieur ou extérieur, toujours en mutation.

Quand Eluard parle de "nuages du premier jour" et du "premier matin . . ." il est évident qu'il pense à la création chez Miró d'un monde où les formes semblent exister indépendamment des lois naturelles. On a appelé ce monde, préhistorique. A bien des égards, Eluard semble prédire les Constellations de Miró que Breton admirera tant. Mais Eluard va plus loin: "premier matin, dernier matin, le monde commence," n'indique pas seulement le monde personnel de Miró ou d'Eluard lui-même, mais celui créé par l'artiste. Et c'est là que les deux amis se rejoignent. Miró est le miroir du monde qu'Eluard veut reproduire et "dont Miró reflète ['refléter c'est donner à voir' dit Eluard]<sup>23</sup>", depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses." "Combien d'images faudra-t-il au

peintre pour montrer les confusions les plus simples, les métamorphoses les plus habituelles . . ." dit Eluard dans Physique de la Poésie.<sup>24</sup> Et voilà que Miró reflète ces métamorphoses dans un grand nombre de ses peintures mais plus particulièrement dans Naissance du monde, tableau qui, paradoxalement, dans sa plus pure simplicité, communique l'impression d'un mystérieux événement cosmique.

Eluard avait sans aucun doute été impressionné par certaines qualités de l'oeuvre de Miró, telles que la vivacité et le brillant des couleurs, la façon très personnelle dont le peintre superpose les couleurs, les contours onduleux des formes vivantes dont le primitivisme suggère un monde pré-historique.<sup>25</sup> Eluard était également sensible à l'enfantine mais néanmoins puissante magie qui émerge des peintures de Miró et que le peintre expliquait à Penrose en ces termes: "It is signs that have no exact meaning that provoke a magic sense."<sup>26</sup> De toute évidence un grand nombre de ces signes n'ont pas de signification exacte, mais ils possèdent, cependant, une réalité personnelle qui a ses origines dans le subconscient de l'artiste. A travers leur art, Eluard et Miró entrent dans un domaine inexploré. "Ma raison se refuse à nier le témoignage de mes sens, l'objet de mes désirs est toujours réel, sensible,"<sup>27</sup> constate Eluard. Leur réalité subjective fusionne et fait vivre en harmonie le subconscient et le conscient, la réalité objective et l'imagination, le concret et l'abstrait, le passé et le futur. A vrai dire, pour eux, leur réalité est une réalité beaucoup plus absolue, plus vraie: "Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité de monde . . . Il rêve, il imagine, il crée."<sup>28</sup> Qu'est-ce qu'il crée? une réalité supérieure, une surréalité. Eluard écrit: "il faut entrer de plain pied dans un monde où nous consentons à tout, où rien n'est incompréhensible."<sup>29</sup> Dans ses deux poèmes, Eluard rend hommage à Miró pour avoir essayé de peindre

un monde mystérieux où rien, malgré l'étrangeté, n'est complètement incompréhensible.

## Notes

<sup>1</sup>Paul Eluard, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1968), I, le premier poème se trouve pages 193-194, et le deuxième pages 946-947.

<sup>2</sup>André Breton, Manifeste du surréalisme (Paris: Gallimard, 1969), p. 52.

<sup>3</sup>Eluard, p.37.

<sup>4</sup>Cité dans Roland Penrose, Miró (New York: Harry N. Abrams, Inc.), p. 69.

<sup>5</sup>Ibid., p. 34.

<sup>6</sup>Breton, p. 15.

<sup>7</sup>Voir pp. 68, 73, 77, 85 dans le livre de Penrose au sujet des naissances artistiques successives de Miró.

<sup>8</sup>Eluard, p. 106.

<sup>9</sup>Jean-Pierre Richard, Onze études sur la poésie moderne (Paris: Editions de Seuil, 1964), p. 116.

<sup>10</sup>Il existe aussi des ressemblances entre l'oiseau et l'échelle, image qui revient assez souvent dans l'oeuvre de Miró.

<sup>11</sup>Penrose, p. 94.

<sup>12</sup>Eluard, p. 186.

<sup>13</sup>Ibid., p. 945.

<sup>14</sup>Ibid., p. 181.

<sup>15</sup>Ibid., p. 187.

<sup>16</sup>Ibid., p. 191.

<sup>17</sup>Ibid., p. 193.

<sup>18</sup>Ibid., p. 202,

<sup>19</sup>André Breton, Le Surréalisme et la peinture (nouvelle édition, revue et corrigée, 1928-1965; Paris: Gallimard, 1965), p. 37. Evidemment, ceci n'est vrai que lorsqu'il s'agit de la période "automatique" de Miró.

<sup>20</sup>Ibid., p. 40.

<sup>21</sup>Cité dans James Thrall Soby, Joan Miró (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p. 118.

<sup>22</sup>Eluard parle d'un monde innocent reflété par Miró, pourtant, il faut peut-être remarquer qu'à cette époque, en 1936, Miró, à cause sûrement du danger d'une guerre en Espagne, ne peignait pas un monde trop optimiste. Des peintures comme Personnage en présence de la nature, Homme et femme devant un tas d'excréments, Deux philosophes, et Deux personnages amoureux d'une femme, peintures qu'on appelle souvent "peintures sauvages," montrent un monde absurde et plein de conflits. Ces peintures, cependant, n'étaient que l'exception et Eluard connaissait assez bien Miró pour se

rendre compte qu'elles ne représentaient qu'un aspect transitoire de l'oeuvre de son ami.

<sup>23</sup>Eluard, p. 964.

<sup>24</sup>Ibid., p. 937.

<sup>25</sup>Par exemple Personnage en présence de la nature, Tête d'homme (1935), les plusieurs Peintures, Les Constellations, bien que composées après la publication des poèmes, sont peut-être le meilleur exemple d'un monde préhistorique plein de formes primitives.

<sup>26</sup>Penrose, p. 76.

<sup>27</sup>Eluard, p. 979.

<sup>28</sup>Ibid., p. 938.

<sup>29</sup>Ibid., p. 946.





## l'automne d'une jeune fille

je me dresse contre nature pour  
comprendre sa figure: ces  
verts en jaunes sont changés,  
ces feuilles tombées me signifient  
qu'elles sont ténèbres de moi.

cette rose (mais qui peut  
maintenant le rappeler?) m'ac-  
corde son règne, parce qu'  
il y a un arbre, qui s'épanouit,  
qui fleurit et trahit en moi.

les teintes, auparavant cachées,  
surmontent, reposent sur mes joues;  
mais j'administre le poison:  
je promets de rapporter couleur  
au printemps, quand je serai morte.

david radd

The University of Kansas

## CAMUS: REFLECTIONS ON NATURE

*"To feel wholly at home in this world is to partake of the nature of plants and animals. Man is an eternal stranger when he cut himself off from the rest of creation and became human. From this incurable strangeness stem our incurable uncertainty, our unfulfillable craving for roots..."<sup>1</sup>*

*-Eric Hoffer*

Numerous critics have discussed different aspects of Camus's treatment of Nature. Several critics, among them Roland Barthes ("L'Etranger, Roman Solaire"), Alain Robbe-Grillet ("Nature, Humanisme, et Tragédie"), and Jean-Paul Sartre ("Explication de L'Etranger"), have examined the role of the sun in Camus's world, especially its importance in Meursault's crime. Others such as Jacques Borel ("Nature et Histoire chez Albert Camus") and Alan Clayton ("Etapas d'un Itinéraire Spirituel") have taken a more general look at Camus and Nature. Amidst such studies, however, a basic question remains unanswered: Does Camus's treatment of Nature fit into some type of scheme or structure? In our study, we hope to show that it does. We shall attempt to prove that there is an essential duality--two different sides of Nature--portrayed in Camus's works. On the one hand, there is the docile and enticing side of Nature, the one seen

most clearly in Noces à Tipasa. On the other, there is the violent and destructive side, most clearly portrayed in Le Vent à Djémila. Both can be found in the first half of L'Etranger. Through a comparison of these two early essays, written in 1936-37, and Camus's best-known novel, written in the same formative period,<sup>2</sup> we hope to show that a clear and surprisingly fixed pattern in Camus's treatment of Nature does indeed reveal itself.

Before delving into Noces à Tipasa, it would be of value to try to define Nature as Camus envisages her. To begin with, Nature, for Camus, is simply a composite of such elements as water, wind, sun, flowers, and other non-human phenomena. One or more of these elements are found in almost each of Camus's literary creations, especially in his short stories. To mention just two well-known works, in L'Hôte we find a cold wind, snow-covered plains, and rocky mountains, and in La Pierre qui pousse there are damp marshlands, misty forests, a river, and an intensive sun. In Noces à Tipasa, there is an astonishing mixture of many of Nature's elements, as Jacques Borel keenly notes: "Ces mots: soleil, mer, ciel, lumière, terre ou pierres, chaleur, monde aussi--presque toujours préféré à nature, même là où le mot monde n'apparaît pas comme plus signifiant--il n'est pas une page de Noces à Tipasa qui, inlassablement, ne les reprenne."<sup>3</sup> In defining Nature in Camus's terms, however, we must note that the author never speaks of trees and lakes in isolation, but rather always in combination with a protagonist. The presence of man in Nature poses a serious problem: in Camus's mind, there is an irresolvable conflict between man's desire to be a part of the world of Nature and his distance from that world. Camus describes his own desire to be a part of the external world in these terms: "Si j'étais arbre parmi les arbres...cette vie aurait un sens...car je ferais partie de ce monde."<sup>4</sup> He

defines his distance from that world as "l'absurde": "L'absurde est essentiellement un divorce...(il) n'est pas dans l'homme, ni dans le monde, mais dans leur présence commune."<sup>5</sup> Yet if Camus's character feels a certain "étrangeté" with the natural world around him--the result of the "divorce"--this does not mean the environment is beyond his perception. The separation between man and Nature does not keep Camus's protagonist from being a keen observer of the external environment. Acute visual perception of Nature on the part of man must be included in our definition. In describing Meursault, Natalie Sarraute writes, "Cet étranger a l'acuité vigoureuse du trait, la richesse de palette d'un peintre."<sup>6</sup> That man is able to observe Nature may seem obvious, yet not every author endows his characters with nearly the same sharp visual perception Camus does.<sup>7</sup> To accompany this visual awareness, there is also an intensive emotional awareness found in the protagonist. Nature is interpreted in a subjective manner, in Camus's world, by an extremely sensitive protagonist, whether it be Meursault, d'Arrast, Daru, Janine, or Camus himself. The subjectivity Camus attributes to his characters is often expressed through an anthropomorphization of Nature. The description of Nature in human terms is only one stylistic tool used by the author to convey to the reader the emotional reactions of his characters to Nature. Our intention, in defining Nature as Camus sees her, is not to enter into the domain of style (which has been exhaustively treated elsewhere<sup>8</sup>), but rather merely to point out subjectivity as a determining factor in man's interpretation of Nature, in opposition to the objectivity of the characters of Robbe-Grillet, Claude Simon, Natalie Sarraute, and others. Finally, Camus envisages the relationship between man and Nature as one-to-one, in which the protagonist feels himself isolated, in "exile," as it were.<sup>9</sup> Though d'Arrast constantly finds himself surrounded by natives in Africa, and though

Janine is almost always at the side of her husband, these and other characters in Camus's world must face Nature alone. Whether Nature isolates man or man isolates himself, in order to resolve his relationship with Nature on his own, is often difficult to perceive. In Camus's world, both processes take place. To sum up our introductory remarks briefly, a definition of Camus's conception of Nature involves a protagonist among "natural" objects, a separation between the protagonist and Nature, keen visual awareness on the part of the protagonist, the protagonist's subjective interpretation of Nature, and a one-to-one relationship between man and Nature. All of these factors will come into play in Noces à Tipasa, Le Vent à Djémila, and L'Etranger.

-1-

In Noces à Tipasa, Nature's serenity and beauty make the protagonist, Camus himself, want to diminish the distance between himself and his external world. Tipasa is the land of harmony, where ruins and flowers grow together, where the sky seems to join the earth in a sort of marriage ("noces") in Nature. At Tipasa, Camus expresses a wish to participate in this serene world of Nature, and he succeeds in doing so in a unique way, a way which leaves him with an intense feeling of optimism about life.

Tipasa's harmony is the result of a calmness in Nature, the "blending" power of Nature, and movements of ascension and descension in Nature indicating the contact between the earth and the sky. The first line of the story sets the tone of serenity: "Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes,...la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écrit, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres."<sup>10</sup> The

feeling of calmness in Nature is continually reinforced by such phrases as: "...la mer suce avec un bruit de baisers," "le vent léger," "le soleil qui nous chauffe," "la mer sans rides," "la brise fraîche," and so on (pp. 55-58). Camus certainly emphasizes the harmony in these terms: "...c'est la mélodie du monde qui parvient jusqu'à nous" (p. 57). At Tipasa, Nature is tame. In this world of harmony, there is an interesting phenomenon taking place: the blending and repurification of stones in Nature after their contamination by man. Camus explains how the stones grow together once again with the flowers. "Dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres et, perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature" (p. 56). This return to Nature of stones and subsequent loss of their "polish" is significant, because the author is returning to Tipasa to lose in Nature the same polish imposed on him by society. It is worth noting in passing that Camus's envy of stones would later find its natural resolution in his own re-creation of the Sisyphus myth, where man and stone join together in eternal happiness! Not only stones and plants grow together at Tipasa, but so too do the earth and the sky. This contact is indicated by a quantity of phrases reflecting vertical movements: a stairway of stones leads up to the ruins, and then the roadway plunges towards the fields. Camus writes: "...un escalier de pierres sèches mène aux ruines, parmi les lentisques et les genêts. Le chemin passe devant un petit phare pour plonger ensuite en pleine campagne" (p. 55). Still other phrases evoke stronger images of verticality: "...de la terre au soleil monte ...un alcool..." and "...cette force profonde qui ramène (les ruines) au centre des choses qui tombent" (p. 56). Perceiving this oneness in Nature, Camus would willingly blend into the attractive world surrounding him.



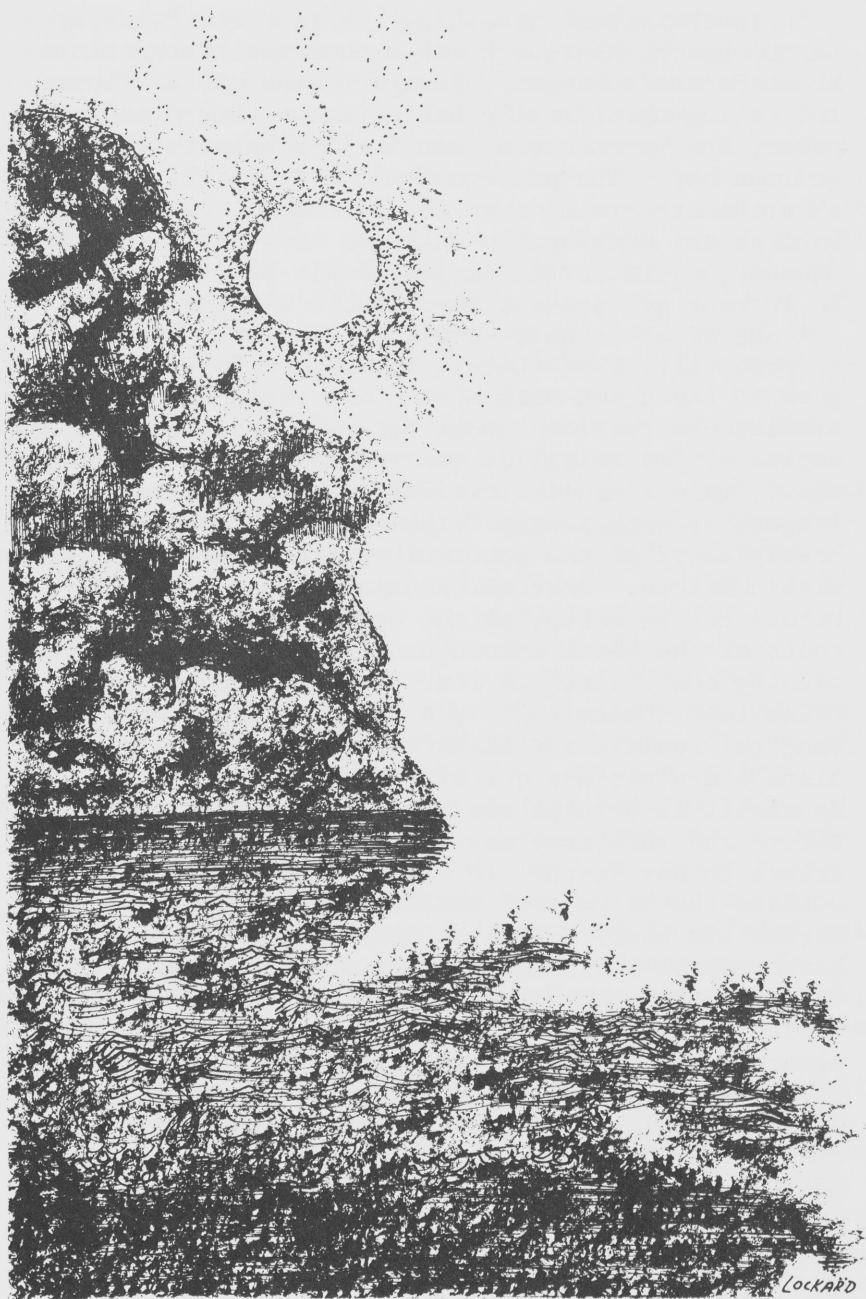
Camus desires an "accord" or union between himself and the sea, the earth, and the sky. Outside of Nature everything seems futile to him: "Hors du soleil...tout nous paraît futile..." (p. 56). In duplicating the movements of verticality he sees in Nature, Camus succeeds in creating a sensual union with the three elements of Nature. Camus describes his harmony with the sea in terms of sensuality and verticality: "Il me faut être nu et puis plonger dans la mer...et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres.... Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis la plongeon dans le bourdonnement.... Sur le rivage, c'est la chute dans le sable.... Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer" (pp. 57-58). This return to the sea may symbolize a return to the womb and rebirth of the author. What is of more importance, however, is the fact that Meursault would later embrace Marie in the sea in an "étreinte" similar to the one described by Camus. The next stage in Camus's union with Nature takes place on the earth, amidst the flowers. Here, the author discovers happiness through his ability to blend, in effect, into the world around him: "Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soupirs tumultueux du monde!...J'apprenais à respirer, je m'intégrais, et je m'accomplissais" (p. 56). This sensual accord with Nature is perhaps "le moment suprême" of Camus's happiness. The author seems to lose himself in union with the sun. He lets himself dry in the sun, describing how the water slides off his skin: "Sur le rivage...(je suis) abruti de soleil avec un regard pour mes bras où les flaques de peau sèche découvrent, avec le glissement de l'eau, le duvet blond et la poussière de sel" (p. 57). The sun is totally beautiful to Camus: "...j'ouvre les yeux et mon coeur à la grandeur insoutenable de ce ciel

gorgé de chaleur." (p. 56) The author's union with Nature is a success. And the result is an expression of optimism perhaps unexpected from the author who would later become famous for his pessimism.

Camus's optimism is expressed through a love for life, a confidence in the stability of Nature, and a feeling of being part of Nature's "race". The author's love of life--of his own life--comes from his love of Nature at Tipasa. Camus is able to write, after his union with Nature, "J'aime cette vie avec abandon..." (p. 58). The author has experienced the life of the stones, of the sea, of the fresh breeze: "Dans un sens, c'est bien ma vie que je joue ici, une vie à goût de pierre chaude, pleine des soupirs de la mer et des cigales qui commencent à chanter maintenant, La brise est fraîche et le ciel bleu," (p. 58) Camus has attained the same feeling of serenity he sees in Nature: "J'avais une joie au coeur, celle-là même qui naît d'une conscience tranquille," (p. 60) The author feels himself able to identify with the durable, stable quality of Nature. The gods will be ever-present at Tipasa: "Les dieux éclatants du jour reviendront." (p. 60) To Camus, the harmony between the elements in Nature has existed "depuis si longtemps ..." and will continue eternally. But the author realizes that he too belongs to this natural race, and his love of life has been "born" from his accord with it. The last sentence of the story makes this point clear: "Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour, Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de la partager avec toute une race, née du soleil et de la mer..." (p. 60).

At Tipasa, Camus has revealed to us in some detail his own vision of Nature's harmony, his union with Nature, and his optimism resulting from this experience. If we now turn to L'Etranger, we will discover an interesting similarity between Meursault's experiences in Nature and Camus's,<sup>12</sup>

In the scenes preceding the last fateful visit to the beach, Meursault makes numerous observations about Nature's harmony, just as Camus did at Tipasa, indicating specifically her calmness, her blending power, and movements of verticality between the earth and the sky. The protagonist's very first remarks about Nature are made at the rest-home. Here, Meursault notices one morning the enticing calmness in Nature: "Quand je suis sorti, le jour était plein de rougeurs. Et le vent qui passait au-dessus d'elles apportait ici une odeur de sel. C'était une belle journée qui se préparait..."<sup>13</sup> Later, in Chapter Four, Meursault goes to the beach with Marie, and there he makes similar observations about Nature's serenity. He explains, "Le soleil de quatre heures n'était pas trop chaud, mais l'eau était tiède, avec de petites vagues longues et paresseuses." (pp. 53-4) Meursault is keenly aware of the power of reintegration of elements within Nature. Just as Camus saw the ruins at Tipasa return to the earth, so too does Meursault see the roots of the earth become one with his mother's tomb, causing the "bière" to lose its polish just as the ruins lost theirs: "Il y a eu...la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient..." (p. 29). Meursault is perhaps envious of his mother's return to Nature and this envy may in part explain his indifference to her death. In any case, Meursault also notices the harmony of vertical contact in Nature. During his early visits to the beach with Marie, we have several indications of this movement between the earth and the sky, just as at Tipasa: A plain descends toward the sea: "...un petit plateau...dévale vers la plane," (p. 75) White asphodels seem to reach up to the blueness of the sky: "(Le plateau) était couvert ...d'asphodèles tout blancs sur le bleu déjà dur du ciel," (p. 75) And earlier, at the rest-home, the odor of the earth rises just as the sun does: "Je respirais l'odeur de la terre fraîche...Le soleil était monté un peu plus dans le ciel..." (pp. 20-21).



The contact between the earth and the sky is seen in this remark as well, where the heat from the ground rises to meet the sun: "Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement...c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil." (pp. 24-7) Meursault will join in union with the harmonious Nature surrounding him.

Meursault feels an "accord" with the sea, the earth, and the sun during his beach visits in Chapters Two, Four, and Six. Just like Camus at Tipasa, Meursault's union with the sea occurs while he is duplicating Nature's vertical movements and is associated with a sensual embrace. Meursault's plunge into the sea indicates vertical movement: "J'ai plongé," (p. 77) So too does his spitting foam from the sea into the air and letting it fall upon him. Meursault explains, "Il fallait, en nageant, boire à la crête des vagues, accumuler dans sa bouche toute l'écume et se mettre ensuite sur le dos pour la projeter contre le ciel. Cela faisait alors une dentelle mousseuse qui disparaissait dans l'air ou me retombait en pluie tiède sur le visage." (p. 54) Just as Camus did at Tipasa, Meursault feels himself a part of Nature while swimming in the sea: "...et je suis rentré en nageant régulièrement. et en respirant bien," (p. 78) Meursault's sensual embrace with Marie takes place in the water, and it brings to mind Camus's description of his union with Nature ("Etreindre un corps de femme..."): "Sa langue rafraîchissait mes lèvres et nous nous sommes roulées dans les vagues..." (p. 54) After leaving the sea, Meursault lies upon the warm sand. Here, once again, the protagonist duplicates Camus's union with the earth. Meursault explains, "Sur la plage, je me suis étendu à plat ventre...et j'ai mis ma figure dans le sable," (p. 78) To complete his union with Nature, Meursault also feels at one with the sun. Meursault tells how the heat of the sun (and of Marie's body) makes him sleep: "(Marie) s'est allongée flanc à flanc avec moi et les deux chaleurs de son corps et du soleil m'ont un peu

endormi." (p. 78) In these early pages of the novel, the sun is indeed therapeutic to the protagonist: "...le soleil me faisait du bien." (p. 77) As at Tipasa, Nature is tame, and Meursault feels in union with her. Like Camus, Meursault's reaction to this experience is one of optimism.

Meursault feels an optimism expressed through a love of Nature's serenity, a certain confidence in Nature's durability, and an identification with Nature's "race." Meursault is far from "indifferent" to Nature's calmness, as the following remark indicates: "Avant d'arriver au bord du plateau, on pouvait voir déjà la mer immobile... Un léger bruit de moteur est monté dans l'air calme jusqu'à nous." (p. 75) At another point, Meursault says, "J'avais laissé ma fenêtre ouverte et c'était bon de sentir la nuit d'été couler sur nos corps bruns," (p. 54) Meursault, accustomed to the uneventful and stable life of the "autodidacte", feels a certain confidence in the permanence of Nature, Meursault finds the sea and sky eternally calm and docile. He constantly gazes at the unchanging sky: "Je suis resté longtemps à regarder le ciel." (p. 36) And he feels happy in doing so: "Le ciel était vert, je me sentais content." (p. 41) Similarly, the sea represents happiness to the protagonist. Meursault's optimism is apparent when he says, "L'eau était froide et j'étais content de nager." (p. 77) Later he says, "J'ai dit (à Masson) que c'était bon et il était de cet avis," (p. 78) Meursault's optimism is also the result of his identification with Nature's "race", specifically with the salt of the sea. Almost every expression of happiness on his part involves contact with salt. At the rest-home, Meursault remarks, "Et le vent... apportait ici une odeur de sel (de la mer)." (p. 20) At the beach, Marie is covered with salt: "Elle était toute fisqueuse d'eau salée et elle tenait ses cheveux en arrière." (p. 78) Just as Camus described himself as a member of Nature's race at Tipasa, so too is Meursault a member of the race of the sea, Of course, the ultimate paradox of Meursault's optimism

about the salt of the sea is that the salty sweat-beads dripping down his forehead during a later visit to the beach would eventually bring about his downfall.

During Meursault's last fateful visit to the beach, Nature would bear no resemblance to the one Camus had found at Tipasa and Meursault had found earlier in the novel. Instead, Nature would become violent and bear a close resemblance to the one Camus experiences in Le Vent à Djémila. A detailed comparison of this essay and Meursault's last encounter with Nature will provide the other half of Camus's double view of Nature.

-2-

In Le Vent à Djémila, the author is subject to Nature's will, and the distance between Camus and his external world is not diminished by the author, but rather by Nature. Djémila is the land of death; here, when Nature engulfs Camus in her whirlwind, he feels a "désaccord"--a type of disintegration--within himself. After this contact with Nature, the author feels an intense pessimism about life and the world around him.

The feeling of death at Djémila is accentuated by the silence in Nature, the solitude of the land, and the violence of circular movement in Nature. The first line of the story gives a clear indication of death: "Il est des lieux où meurt l'esprit..." (p. 61). Then, Camus mentions the silence in Nature at Djémila: "Ce qu'il faut dire d'abord, c'est qu'il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure...Et l'on se trouve là, concentré, mis en face des pierres et du silence..." (p. 61). Each mention of silence, however, is coupled with the word "désolation" or "solitude", Camus writes, "Des cris d'oiseaux...un piétinement de chèvres... faisaient le silence et la désolation de ces lieux." (p. 61). The concept of exile is underlined by the fact that Djémila is surrounded by ravines on all sides, Camus writes, "... (il y a des) ravins qui bornent de

toutes parts Djémila." (p. 61) To this picture of death-like silence and desolation, Camus adds an element of turbulence in Nature. Nature is described at Djémila as a "bain violent de soleil et de vent...", and as a "grande confusion du vent et du soleil..." (p. 61) Whereas at Tipasa, verticality had seemed to indicate a harmony between the earth and the sky, here the wind and the sun combine to produce circular, violent motion. Camus observes, "Sans arrêt, (le vent)...tournait dans un cirque de pierres et de terre...et entourait chaque colonne..." (p. 62) The wind engulfs the author "peu à peu" in its whirlwind, until he feels an interior disintegration, a "désaccord", within himself.

Camus's sensation of disintegration is characterized by a feeling of separateness between the author and his own body, a feeling of Nature's control over his body, and a feeling of being lost in time. Whereas at Tipasa, an accord had been felt with Nature expressed by Camus through a sensual embrace, here there is no accord, and the wind is described as a "fugitive étreinte". At Djémila, the violence of the wind is such that Camus feels that his own skin is no longer a part of his body: "Creusé par le milieu, les yeux brûlés, les lèvres craquantes, ma peau se déséchait jusqu'à ne plus être mienne." (p. 62) Camus also writes, "...jamais je n'ai senti, si avant, ... mon détachement de moi-même." (p. 62) The author describes himself as being "usé jusqu'à l'âme," (p. 62) Camus feels himself totally controlled by Nature. He writes, "J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais...Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait." (p. 62) In fact, the author finally feels as if he were the wind itself: "oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent..." (p. 62)<sup>14</sup> Of course, the tragedy of this control by Nature over the individual, is that Nature makes man feel lost in time. Camus describes this sensation: "Oui, je suis présent ... Comme un homme emprisonné à perpétuité... qui sait que demain sera semblable et tous les autres jours." (pp. 62-63) The author will have to find a way to



break out of the prison of time. He states quite clearly how he will do it: "(Les hommes) regagnent leur jeunesse, mais c'est en étreignant la mort." (p. 64) A confrontation with death becomes the only answer.

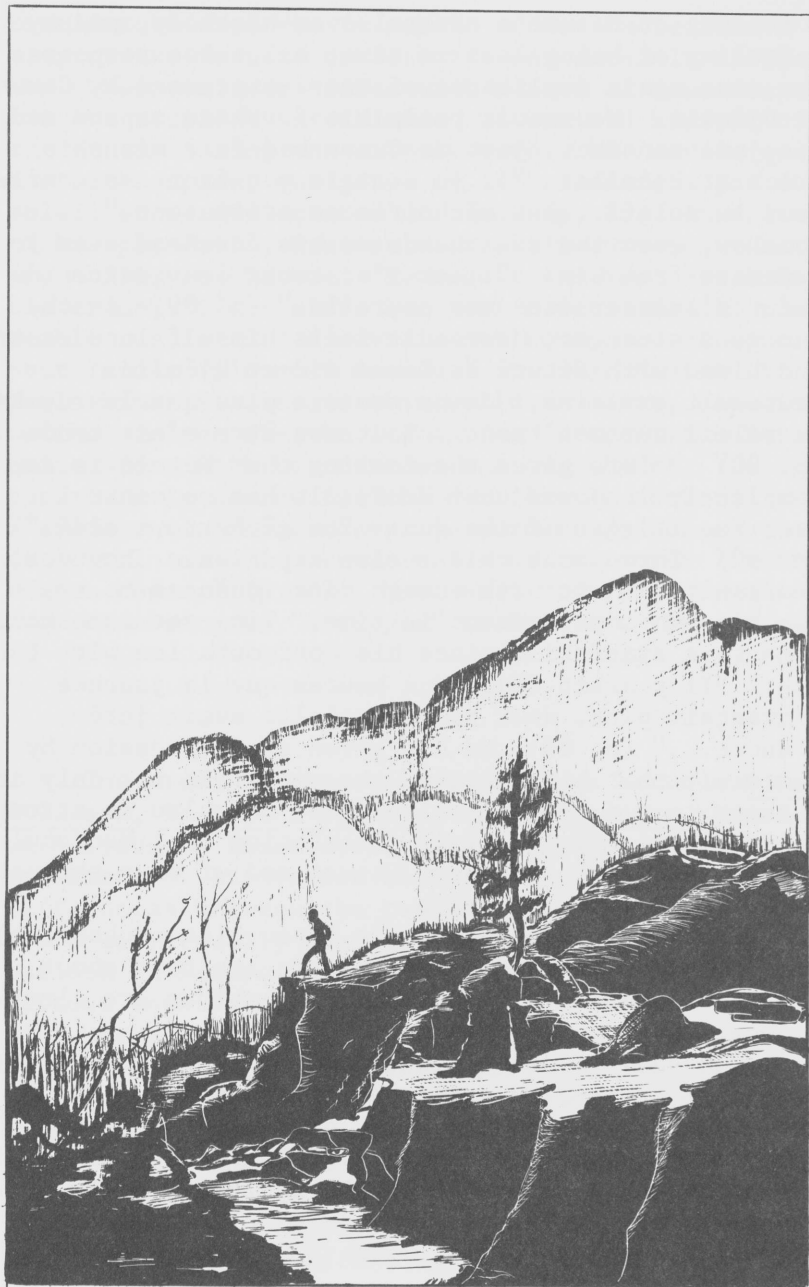
Extreme pessimism, then, becomes the final result of Camus's confrontation with Nature at Djémila. This pessimism is coupled with a loss of energy to live, a feeling of the instability of Nature, and a feeling of being a "stranger" in the world of Nature. Camus only re-enters the realm of time when he contemplates death without hope: "Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie." (p. 63) Somehow the author has lost his energy to live after his confrontation with Nature: "Ce bain violent... épuisait toutes mes forces de vie." (p. 62) Camus feels himself powerless to battle against a natural universe in which the wind and the sun join together to destroy man. Camus perceives Nature at Djémila as totally unstable, where the stones cry out and the sun falls: "...devant ce paysage raviné, devant ce cri de pierre lugubre et solennel, Djémila, inhumaine dans la chute du soleil..." (p. 64) Camus's vision borders on the apocalyptic here. Finally, the author expresses his pessimism in terms of being an alien in Nature. Unlike Nature at Tipasa, Nature at Djémila makes the author feel outside of her "race". Camus's use of the word "inhumaine", seen in the above quotation, is significant in this regard. Moreover, he tells us, "Et je suivais tout le long de ce pays quelque chose qui n'était pas à moi, mais de lui..." (p. 63) Perhaps Camus's most clear description of Nature in which he is an outsider is to be found in these words: "Et la fugitive étreinte (du vent)... me donnait...la solitude." (p. 62) Camus is alone in Nature at Djémila.

If we now turn once again to L'Etranger, specifically to the episode of Meursault's last minutes on the beach, we will see that Nature there is nearly a perfect duplicate of the one Camus found at Djémila. Indeed, Nature will exhibit similar forms of violence, Meursault will undergo a process of interior

disintegration, and a resulting despair will be seen in the protagonist.

The beach becomes a land of death several hours before the moment of the crime, for silence, solitude, and violence replace the serenity Meursault previously found there. Meursault notices suddenly how quiet it is on the beach: "pendant tout ce temps, il n'y a plus eu que le soleil et ce silence..." (p. 85) The stillness in Nature is only interrupted by the noise of a small creek nearby and by the "trois notes" from the small reed instrument of one of the Arabs. It is significant that there are suddenly no more people on the beach: "Il n'y avait plus personne sur la plage." (p. 80) Just as the silence and desolation of Djémila had left Camus face to face with the wind, they similarly leave Meursault in confrontation with the sun. The sun is no longer tame as it was at Tipasa; rather, the sun has become violent as the wind was at Djémila. In fact, every description of the sun underlines its violent character: "le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable," (p. 80) "Le soleil était maintenant écrasant." (p. 84) What is interesting, above all, is that the sun seems to engulf Meursault from all sides, duplicating the movements of circular violence described by Camus at Djémila. Meursault describes his feelings: "...tout s'était refermé autour de nous." (p. 86) The sun pushes Meursault from behind: "Toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi," (p. 89) And it seems to bear down on him from in front: "Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance." (p. 87) Meursault describes the air around him as being "enflammé" (p. 88), which again conveys an image of the protagonist surrounded on all sides by the sun, just as Camus had been engulfed by the wind at Djémila. Like Camus, Meursault will soon feel a disintegration within himself.

Meursault's internal "désaccord" is characterized by a feeling of separateness from his own body, by



a feeling of Nature's control over his body, and by a feeling of being lost in time; all these responses are once again duplicates of those expressed by Camus at Djémila. Meursault feels his forehead expand and his jaws contract, just as Camus had felt his skin crack at Djémila: "...je sentais mon front se gonfler sous le soleil...mes mâchoires se crispaient."

Somehow, even the sweatbeads on his forehead seem to separate from him: "...et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils." (p. 89) As the sun gets stronger, Meursault feels himself lose control and blend with Nature as Camus did at Djémila.

Meursault explains, "Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front...Tout mon être s'est tendu..." (p. 90)

We are given the feeling that Nature is so completely in power that Meursault has no control over the trigger of the gun: "La gâchette a cédé." (p. 90)

Throughout this entire experience, however, Meursault is left with enough consciousness to realize his own imprisonment in time. Time seems to have come to a standstill since his confrontation with the sun: "Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre..." (p. 88) We are given the impression by Meursault that his shooting the pistol is not only an attempt to rid himself of the sun, but also an attempt to accelerate time. It is interesting that Meursault breaks out of the grips of Nature and of time through a confrontation with death.

Though the protagonist is given little chance by the author to express a pessimistic attitude about his confrontation with Nature, his actions are clearly indicative of a man in despair.

Meursault's despair seems to be characterized by a loss of energy, an awareness of the instability of the universe, and by a feeling of alienation from Nature. As Camus did at Djémila, Meursault describes his own loss of energy under the influence of Nature, Meursault speaks of "...cette ivresse opaque que (le soleil lui) déversait." (p. 87) Meursault is

even immobilized--he is unable to move more than a step or two forward or backward--as a result of the sun. Meursault describes with a note of true despair his own stupidity at thinking he can rid himself of the sun in taking one step forward: "Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas," (p. 89) In spite of his paralysis, Meursault is fully aware of the instability of Nature. Meursault remarks just before his crime, "C'est alors que tout a vacillé...Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu." (p. 90) Meursault feels himself alien to this world in chaos, especially to the violent sun; he identifies instead with Nature's quiet side, with her streams and her shade: "Je pensais à la source fraîche derrière le rocher. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil...envie enfin de retrouver l'ombre et son repos," (p. 87) Meursault's despair results from his being an "étranger" to Nature's violent side.

-3-

The previous thematic comparisons between Noces à Tipasa, Le Vent à Djémila, and L'Etranger reveal, we believe, a fixed structural mold into which Camus's treatment of Nature can be fitted. In spite of obvious differences between the two early essays and L'Etranger, there is virtually none in the realm of the author's outlook on Nature. Between 1936 and 1940, Camus was without doubt maturing as a creative writer. Yet, his view of Nature--of a two-sided Nature--seems to have already been fully developed, leaving little room for change over the years. We are able to postulate, based upon our analysis of Nature in Camus's early works, that the author would hardly veer from his established blueprint in later years.

Somehow upon re-reading many of Camus's later works, we cannot help but discover clear reflections

of Noces à Tipasa and Le Vent à Djémila there too. It would be beyond the scope of this paper to trace the treatment of Nature throughout all of the author's literary creations. To prove our point, however, that Camus's treatment of Nature over the years may have remained invariable, as it did in his early years, we need only cite two passages from L'Exil et Le Royaume,<sup>15</sup> written towards the end of the author's career. Janine's union with Nature in La Femme Adultère bears a striking resemblance to Camus's in Noces à Tipasa:

...Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démenté ou figée,...il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait...que le silence se fît en elle. Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide.  
(p. 34)

And the following passage from Le Rénégat seems to be an exact duplicate of Nature at Djémila:

Quelle bouille quand la chaleur monte, je transpire...je sens le soleil sur la pierre au-dessus de moi, il frappe, frappe comme un marteau sur toutes les pierres et...j'entends le silence. J'étais là, les yeux rongés par les épées de sel et de feu qui sortaient de tous les murs, pâle de fatigue, l'oreille saignante du coup que

m'avait donné le guide...La journée était dans son milieu. Sous les coups du soleil de fer, le ciel résonnait longuement...c'était le même silence et...je haletais de plus en plus fort, j'ai pleuré enfin... (pp. 45-46)

Janine, le Rénégat, and Meursault, in fact Camus's whole literary family were, in a sense, born at Tipasa and at Djémila. All of these characters find themselves in confrontation with one or with both sides of Nature.

In conclusion, our study has allowed us to perceive a clear scheme in Camus's treatment of Nature in his works. We have examined the two early essays in order to discover Nature's duality in Camus's universe, and we have then seen how this duality is re-duplicated in L'Etranger. We have examined, in some detail, certain responses expressed by the author during his experiences in Nature at Tipasa and at Djémila and we have discovered a similarity between these feelings and Meursault's responses to Nature. Noting the clear reflections of Noces à Tipasa and Le Vent à Djémila in L'Etranger, we have been led to hypothesize similar reflections in Camus's later works. In delving into the subjective world of Camus and Nature, we have above all learned exactly how structured one man's subjectivity can be. Even the most creative and skillful writers often strictly follow, perhaps unconsciously, certain trends developed in their early years. Camus's literary universe may be vast and varied in some aspects, yet in the realm of Nature, his world seems to find its limits within the rigid confines of structure.

David N. Bernstein

<sup>1</sup>Cit. by Calvin Thompkins, Eric Hoffer, an American Odyssey, (New York: Dutton and Company, 1968), p. 104.

<sup>2</sup>See Albert Camus, Carnets (Paris: Gallimard, 1962), p. 215. In May, 1940, Camus writes, "L'Etranger est terminé."

<sup>3</sup>Jacques Borel, "Nature et Histoire chez Albert Camus," Critique, 169 (June, 1961), pp. 507-21.

<sup>4</sup>Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe (Paris: Gallimard, 1942), p. 74.

<sup>5</sup>Ibid., p. 48.

<sup>6</sup>Natalie Sarraute, L'Ere du Soupçon, (Paris: Gallimard, 1956), p. 20.

<sup>7</sup>We may recall Stendhal's parents in La Vie de Henry Brulard, who cannot perceive the real beauty of Nature, or Gide's blind girl in La Symphonie Pastorale, to realize the importance Camus places upon visual acuity.

<sup>8</sup>See Alain Robbe-Grillet, Pour Un Nouveau Roman, (Paris: Editions de Minuit, 1963), pp. 56-58. Robbe-Grillet's remarks about L'Etranger are perhaps typical of the "Choisistes", who revolted against such stylistic devices as anthropomorphization; Stephen Ullman, The Image in the Modern French Novel (Cambridge: University Press, 1960); Ben Stoltzfus, Alain Robbe-Grillet and the New French Novel (Illinois: Southern Illinois University Press, 1964), pp. 20-22; Robert Loy, "Things in Recent French Literature", PMLA, 71 (1956), p. 30.

<sup>9</sup>See Kurt Weinberg, "The Theme of Exile", Yale French Studies, 25, p. 34.



<sup>10</sup> Albert Camus, Essais, Edition de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1965), p. 55. All quotations from Noces à Tipasa and Le Vent à Djémila will be taken from this edition, and page numbers will be noted in the text.

<sup>11</sup> See Alan Clayton, "Etapas d'un Itinéraire Spirituel, Albert Camus de 1937 à 1944", Archives des Lettres Modernes, 122, 1971. Chapter Two is entitled "Un Moment d'Equilibre: Le Thème de L'Accord."

<sup>12</sup> For the purpose of simplicity, we shall refer to Camus and Meursault as two different people in our study. Meursault is of course a creation of Camus, and to the extent that every character reflects certain traits in the personality of the author, the two could be considered one-and-the-same. However, Meursault is not Camus, and we have therefore taken the liberty of referring to them as totally different people.

<sup>13</sup> Albert Camus, L'Etranger (Paris: Gallimard, 1957), p. 20. All quotations will be taken from this edition, and page numbers will be noted in the text.

<sup>14</sup> The same acceptance of Nature's total control over one's body--the loss of oneself in Nature--would later be duplicated by Jean-Paul Sartre in La Nausée (Paris: Gallimard, 1938), p. 185. Roquentin, sitting in front of the "marronnier", declares, "J'étais la racine de marronnier."

<sup>15</sup> Albert Camus, L'Exil et le Royaume (Paris: Gallimard, 1957). Page numbers will be noted in the text.



DEFOUR

## Fanciullezza

Seduto  
sull'erba de' prati  
inventavo la vita  
giorno dopo giorno.

Ero fanciullo, e mi creavo  
nostalgie de paesi, de avventure:  
una lieve felicità mi sfiorava appena.

Ero libero: Credevo tutto e a tutti,  
non avevo ancora assaggiato l'amaro.

In quei giorni d'apparente serenità,  
l'invidia verso mio Padre, la sua età,  
s'insinuava nel mio essere d'innocenza.  
Volevo crescere...per rubargli  
i privilegi d'adulto.

Ieri, nella mia appena accennata maturità  
il Cielo mi regalò Te...e l'infelicità  
fu mia. Fu come se mio Padre venisse sradicato  
dalla terra e trapiantato nella mia anima:  
Divenni adulto: Esempio tipico di essere umano.

Salvatore Muratore

## Agosto in Sicilia

Pomeriggio afoso  
sdraiato sulla sabbia.

Mi brucia il vento  
che schianta sulla mia pelle  
granelli sabbiosi del Sahara.

Prima d'incontrare Dio,  
anch'io non ero che granello  
mosso dal vento verso l'Infinito:  
Nulla nel Nulla.

Salvatore Muratore

## Vecchio Siculo

Vecchio Siculo,  
hai attraversato la vita  
senza un bacio di felicità.

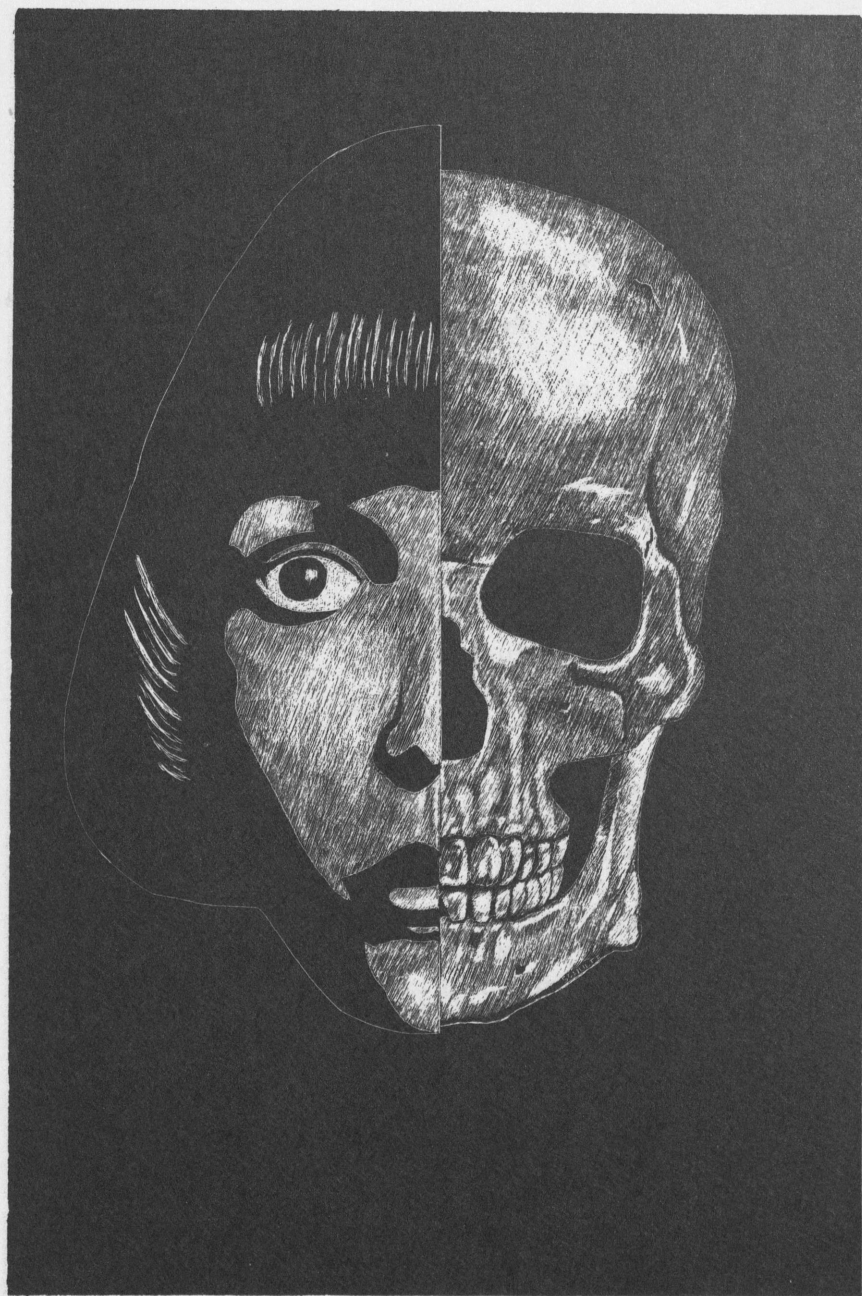
E finalmente sei giunto alla tua cadente età  
con un volto che mostra i miei millenni stanchi  
coronati di sofferenza, di desideri assopiti  
e di speranze che ancora osano guardare  
un futuro che non promette luce.

Ti riconosco Fratello  
perché sei come me, e negli occhi  
hai ancora quella luce  
e quella forza che ci fa  
partecipare dello stesso eterno destino...

Ti guardo, e vedo lacrime invisibili  
scorrere sulle tue guancie solcate  
dalla fatica di vivere -- In silenzio  
gridi la tua esistenza disperata:

Ma non essere triste  
Vecchio Uomo delle Montagne,  
il sole anche dovrà un giorno spegnersi,  
e tu allora dall'Isola t'alzerai, Nuovo Icaro,  
in volo verso l'infinito...

Salvatore Muratore



# L'ENTRELACEMENT DU RÉEL ET DE L'IRRÉEL DANS LE JEU DE LA FEUILLÉE

Afin d'approfondir le thème de l'entrelacement du réel et de l'irréel du Jeu de la Feuillée d'Adam de la Hale<sup>1</sup> (1276-77) il faut étudier cette pièce dans son arrière plan. La structure de ces points de vue de réalité et d'irréalité présente un véritable champ de bataille littéraire. Est-ce qu'il s'agit d'une simple suite de tableaux---une revue de fin d'année telles que disent Gaston Paris, Henri Guy et Petit de Julleville?<sup>2</sup> Y a-t-il une unité plus étendue? Je propose que, malgré l'absence d'une intrigue proprement dite, l'unité thématique et structurale vue de ces deux perspectives se trouve dans la folie. Le réel et l'irréel se servent de la folie en tant que fil conducteur. Ce lieu commun se montre fécond, car tout personnage, soit terre-à-terre, soit féérique, fait des folies. Je vais discuter ces deux éléments indépendamment l'un de l'autre tout en tâchant de démontrer la base de la folie sur laquelle ils s'appuient.

La couche réaliste se manifeste à travers au moins cinq éléments. Premièrement la satire, surtout de la part du fou, des fées, et de Walet, n'entraîne pas de possibilité de représailles. Normand Cartier présente, en particulier, le cas du Dervé (ou fou) qui diffame Robert Sommeillon.<sup>3</sup> Il en est de même pour les fées qui ne vivent pas dans le monde terrestre et pour Walet qui, sur le plan intellectuel, n'y vit pas non plus. Cette moquerie, parfois acerbe mais toujours gaillarde, attaque la religion à travers la critique des clercs bigames<sup>4</sup> et des hypocrites. On peut même interpréter les paroles suivantes du fou comme une parodie profane

du Christ devant Ponce Pilate. Le fou dit:

Qu'est-ce que c'est? Voulez-vous me tuer? Canaille hérétique, croyez-vous cet hypocrite? Laissez-moi aller, car je suis roi. (p, 23)

De la même façon, l'épisode de la Dame Douce, femme enceinte qui a des doutes à l'égard de la paternité de son bébé, peut être mise dans la même catégorie. Cette satire peut être intimement liée au dogme de l'église en ce qui concerne la naissance du Christ de la Vierge Marie, puis qu'il y a des allusions dans La Farce de Maître Pierre Pathelin à la Sainte Vierge en tant que "Douce Dame."<sup>5</sup> On trouve une satire sociale à travers la critique des femmes querelleuses: Adam lui-même parle de "... la femme d'Henri des Arjans qui griffe et se hérisse comme un chat . . ." (p, 20). Sur le plan social il y a aussi la critique des sots et des avares. A cet égard le cas du maître Henri a un intérêt particulier. Il est accusé par son fils Adam d'être avare: Adam crie "Quoi? Quoi? Quoi? . . ." (p. 18) devant les protestations de son père de ne plus avoir d'argent. Henri est également accusé par Gillot d'être bigame; Gillot se régale en disant: "Hé! Hé! Maître Henri, vous aussi vous avez eu plus d'une femme . . ." (p, 25). Robert Sommeillon, prince du Puy, reçoit des attaques de la part du Dervé qui proclame "Je suis meilleur prince que lui" (p. 23). Un personnage plus respecté l'attaque aussi; la fée Arsile ajoute d'un ton ironique: "Vous n'avez pas le coeur dans la chausse, dame, de penser à un tel homme: vrai, entre la Lis et la Somme on ne trouverait plus faux ni plus trompeur" (p. 34). La gloutonnerie, maladie qui ravage Arras, s'empare des clients du tavernier (pp, 39-42). De la même façon, Maître Henri s'est appauvri, dit-il, par le jeu (p. 18) qui exerce une force assez considérable



sur les gens d'Arras. Il est intéressant de noter que même les membres de la troupe d'Adam n'échappent pas à la satire, comme on l'a vu pour Maître Henri. Chez Robert Sommeillon on rencontre de nouveau un genre de satire: la satire politique, puisque Robert Sommeillon est à la fois littérateur et prince du Puy d'Arras. A la rigueur, cette satire se répand dans le monde des ecclésiastiques parce que leur hypocrisie soulève la question des impôts de l'état.<sup>6</sup> La folie innée dans ces cas d'avarice, d'hypocrisie, de bigamie, et de sottises en général est assez évidente.

Le côté autobiographique de cette pièce est très important. Adam, comme a fait Rutebeuf dans une certaine mesure avec Le Miracle de Théophile, parle de sa propre vie--vie d'acteur, vie de jongleur. Il espère quitter Arras et sa charmante femme pour reprendre ses études à Paris. (S'il avait étudié auparavant à l'Université de Paris, fondée une vingtaine d'années plus tôt, ceci n'est pas encore certain. S'il a, en effet, quitté Arras après avoir écrit Le Jeu de la Feuillée reste également incertain: au début de cette oeuvre autobiographique, Adam déclare son intention de partir pour Paris. Néanmoins, à la fin de la pièce, Magloire est résolue de l'en empêcher.) Bien qu'Adam décrive sa femme comme laide, ses amis n'en sont pas d'accord. Riquier voudrait bien l'accepter: "Maître, si vous me la laissiez, elle serait bien à mon goût" (p. 18). D'ailleurs, il faut souligner le fait qu'à tort et à travers cette description de la laideur de Marie, cette jeune femme âgée de 22 ou 23 ans, était en toute probabilité présente.<sup>7</sup> Les amis d'Adam considèrent ses projets comme une grande folie. Adam, lui, décrit le coup de foudre qu'il a éprouvé pour Marie comme folie ou enchantement d'où il sort à cette époque. Il se croit lucide en disant "On peut sortir d'enchantement; après la maladie, revient la santé" (p. 16), et ensuite: "Les cheveux semblaient d'or étincelant. . .

Maintenant tout en elle me semble changé" (p. 17). Paradoxalement, Adam blâme la folie de cette erreur tandis que ses amis, devant l'évidence au contraire, tiennent Adam pour fou.

Un troisième aspect de la pièce est la distribution des rôles: les personnages sur scène représentaient les membres de l'assistance bien vivants à l'époque. Henri était effectivement le père d'Adam; Riquier était véritablement son ami, et ainsi de suite. Ces faits historiques sont vérifiés grâce à la nécrologie d'Arras.<sup>8</sup> Quelques critiques, tels que Grace Frank sont allés plus loin encore. Elle propose:

It has been plausibly assumed by Walton that the actors in this piece were for the most part the persons portrayed, that they sat among the audience when not performing, and that they went to and from the playing-space only when needed.<sup>9</sup>

Mais cette théorie n'explique pas tout. Faute d'intelligence, un fou ne pourrait jamais jouer le rôle d'un fou. Dame Douce et Maître Henri ne voudraient pas servir de cibles à des commentaires fort insultants. Il est alors fort douteux que ces personnages vivants aient joué leur propre rôle.

Le folklore et les légendes du peuple médiéval mettent en relief le côté réel de la pièce. L'apparition des fées le 1<sup>er</sup> mai (ou le 24 juin) était une coutume annuelle d'Arras, d'après Gustave Cohen.<sup>10</sup> On en trouve une preuve dans la pièce qui renforce l'aspect habituel de ces rencontres. Les femmes attendent en dehors de la ville; les hommes se cachent devant la taverne. Apparemment, une table mise pour des fées n'offre rien de choquant à l'assistance d'Arras. La présence des fées elles-mêmes est fondée sur des légendes. Morgue, soeur du roi Artur, apparaît dans la matière de Bretagne, notamment dans Yvain ou le

chevalier au lion. Croquesot fait mention d'Hellequin, roi des fées et est bien connu dans la littérature française et allemande. A la toile de fond on trouve une Fortune immobile, personnage célèbre à l'époque et qui remonte à l'antiquité.

La présence de ces personnages n'est pas forcément quelque chose de fou. Mais leur comportement, comme on le verra tout à l'heure, comporte quelques caractéristiques franchement folles.

En ce qui concerne le cinquième aspect considéré on trouve des allusions littéraires aux événements de l'époque. Parmi elles apparaît le mariage d'après les règles religieuses. Gillot reproche à Adam son intention de quitter Marie: "Maître, vous ne pouvez vous en aller ainsi. Car, lorsque la sainte Eglise unit un couple c'est pour toujours" (p. 16). Des allusions aux proverbes et à d'autres expressions connues, telles que ", . . on voit bien encore aux tessons ce que fut le pot" (p. 15) et ", . . suis bien la ligne tracée. . ." (p. 16), aussi bien que ". . . Dieu ait sa part" (p. 19), rapprochent le théâtre de la vie quotidienne d'Arras. Le rappel par le fou à l'antiquité fait ressortir le réel temporel. Le Dervé affirme "J'ai entendu Hesselin chanter la geste d'Anséis et de Marsile" (p. 27). En plus, Adam fait souvent mention des familles bourgeoises, du pape, et de plusieurs autres gens connues par les Arrageois, action qui achève l'optique réaliste parsemée de folie.

La couche fantastique ou irréelle renforce la folie déjà étudiée. D'abord on trouve que le songe d'Adam de partir pour Paris est considéré comme "illusion," "rêve" et "enchantement" (p. 15). Il se peut qu'Adam essaie de se justifier en faisant encore une folie: la description de sa jeune femme toujours belle bien que fardée et vieillie. En la décrivant, Adam emploie la méthode classique, commençant par la tête aux cheveux "d'or étincelant", Mais c'est l'insistance sur la beauté de Marie, au lieu de sa laideur, qui rend ce passage si réussi

et original tout en augmentant la folie.

Adam confesse que sa première folie est arrivée à cause de l'amour qui aveugle tout, et surtout à l'égard de Marie. Il avoue:

. . . mais Amour farde la belle, fait briller dans la femme toutes ses grâces et la fait paraître plus grande, si bien qu'une truande on croit que c'est une reine. (p. 17)

Les flèches du Dieu d'Amour dans Le Roman de la Rose aident l'assistance d'Arras à accepter l'attitude d'Adam.

Insistant sur l'irréel, les paroles saugrenues et insensées de Walet présentent un paradoxe curieux: il avoue qu'il est fou, mais il est assez lucide pour invoquer St. Acaire lui-même, disant "Saint Acaire, donne-moi mon content de pois pilés, car je suis, tu le vois, fou déclaré" (p. 21). L'allusion à St. Acaire, patron des fous, est essentiellement dans le domaine de la folie. Le moine dit nettement que St. Acaire est venu leur rendre visite (p. 21). Le fou ou Dervé qui se proclame roi et grenouille, qui jette la pomme, et qui fait de grandes folies inattendues met en relief les différents types de folie, et la hiérarchie qui suit forcément. D'une part, Riquier, plus sensé que ces deux personnages précédents, demande: "N'aurons-nous que des fous et des folles?" (p. 27). D'autre part, il croit aux reliques du moine. Dans la scène à la taverne le médecin fait des folies aussi, jurant: "Vous vous rendez tous paralytiques, ou je tiens la médecine pour fausse, d'être encore à cette heure à la taverne" (p. 42). Ici la folie d'ivresse se mêle à la réalité physique. C'est alors que cette folie atteint de façons différentes toutes sortes de personnages.

La scène nocturne des fées crée une folie suprême---élevée au plan supraterrrestre. A cause du

renversement de la perspective (du réel à l'irréel) cette scène ajoute à l'originalité de la première partie de la pièce et rapproche le réel légendaire de l'irréel féerique. Croquesot, messenger d'Hellequin, annonce sa visite par "Le chapeau me sied-il bien?" (p. 28) et répète cette question incongrue en quittant la scène (p. 36). L'installation des dées à table a comme résultat une dispute à l'égard des places et d'un couteau. Magloire se plaint:

Je suis assise à la dernière place, où on  
n'a pas mis de couteau,

et plus tard:

Et qu'est-ce à dire que je n'en ai pas?  
Suis-je la moindre? Que Dieu m'aide! il  
m'estima peu celui qui décida après ré-  
flexion que je serai la seule à manquer  
de couteau. (p. 30)

Magloire fait une folie en se fâchant, exagérément à cet égard. Ses cadeaux à Riquier et à Adam montrent ses caprices et son état malyeillant, tandis que l'attitude de Morgue et d'Arsile est bienveillante, et leurs cadeaux reflètent cet esprit. Ce type de folie est intimement lié à d'autres contes de fées tel que La Belle au bois dormant. Ainsi, même au niveau féerique il y a un aspect réel de la folie. La Fortune est présentée, selon la tradition, comme muette, sourde, et aveugle (p. 34) ce qui explique l'illogique de la destinée humaine. Mais elle n'est pas responsable de ces folies puisque ces dépravations sont la faute de son créateur.

D'un côté, ces personnages font des folies au niveau féerique d'une façon plus ou moins semblable à celle des êtres humains. De l'autre côté, ces folies ont l'air d'être même attendues par les spectateurs pour maintes raisons légendaires. De

plus, les fées sont plus raisonnables que les humains. Certes, Morgue se trompe en ayant du respect pour Robert Sommeillon. Par contre, devant la critique clairvoyante d'Arsile, Morgue change d'avis. Et les fées sont plus souvent perspicaces que folles. A l'exception de sa première et de sa dernière lignes, Croquesot parle d'une manière fort rationnelle. Arsile agit en tant que médiatrice entre Magloire et les hommes, disant: ", . . , cela peut arriver, Je pense qu'on ne l'a pas fait exprès" (p. 30), et ". . . pour Dieu, révoquez cette sentence" (p. 32). On a déjà étudié le rôle d'Arsile comme médiatrice entre Morgue et la folie d'aimer Robert Sommeillon, Magloire est à coup sûr la plus folle des fées, En dépit de l'excès de sa vengeance, sa colère enfantine est au moins partiellement justifiable. En somme, la folie féerique est moins exagérée que la folie humaine.

Après le départ des fées, Adam nous ramène à la taverne pour souligner encore des folies humaines. Le tavernier profite des sottises du moine crédule en l'obligeant à lui donner douze sous, Le moine proteste: "Si je paie, je veux devenir aussi fou que le dément de cette nuit" (p. 42). Et en fait, il paie! Mais le tavernier Raoul termine cette scène en se livrant sa propre folie. Il propose une célébration à St, Acaire:

Maintenant je peux prêcher. Je vous requiers par saint Acaire, vous, maître Adam, et vous, Hane, je vous prie tous de braire et de célébrer solennellement ce saint qu'on a arrosé, par un étrange tour, il est vrai. (p, 43)

De la taverne l'action passe au dénouement dont les deux personnages principaux sont le Dervé, comme incarantion de la folie, et le moine, comme (faux) représentant de l'Eglise typique de la vie d'Arras. La folie, donc, imprègne évidemment la vie

quotidienne. Cela nous amène à la théorie d'Henri Roussel à l'égard du rapport entre Explicite et la folie. Il propose que, puisque "folie" était homophone de follye (feuillée en picard), ". . . il est bien possible qu'à l'origine le vrai titre ait été le jeux de la folie, ou tout le moins que l'on ait joué sur cette homophonie."<sup>11</sup> Bien que M. Cartier ne souscrive pas à cette théorie, il est intéressant de considérer la possibilité qu'Adam ait expressément voulu faire ressortir la folie en tant que fil conducteur.

En revanche il est impossible d'isoler définitivement le réel de l'irréel parce que la folie les unit. Elle emporte les personnages d'un domaine à l'autre; la folie procède toujours d'un point de départ reconnu par les spectateurs d'Arras et par les lecteurs sept siècles plus tard. Malgré des divagations, la folie garde une base ou réelle ou irréaliste pour la comparaison. (Isolé du reste du monde, on n'aurait peut-être pas considéré Vincent Van Gogh ou Alfred Jarry comme fous!) Mais dans Le Jeu de la Feuillée, des avarés sont considérés par des "non-avarés," des religieux par des laïques, des fées par des êtres humains.

Au début de la pièce, Adam est critiqué par des amis, son père, et d'autres personnages parce qu'il essaie, en partie, de contrôler son destin. A l'apparition des fées, le point culminant de la pièce, l'auteur augmente la folie: les fées font des folies--pas féeriques (à quoi on aurait pu s'attendre)--mais humaines (c'est à dire ces histoires des chapeaux, du couteau, des places à table, et l'amour d'un mortel qui est une folie pour une fée). A la fin de la pièce, pour ne pas laisser errer l'esprit des spectateurs dans le monde féerique, Adam nous ramène au prosaïque--à la mondanité arrageoise, la folie de la taverne suiyyie des cloches de l'église.

Pour conclure, je veux citer Alfred Adler qui propose que dans Le Jeu de la Feuillée on voit

"... la vie à travers le prisme de deux styles divergents."<sup>12</sup> J'interprète ces styles comme le réel et l'irréel; le prisme représenterait la folie: force déformatrice et, à la fois, unificatrice de la pièce.

Kathleen Gallagher

The University of Kansas

### Notes

<sup>1</sup>On trouve également Adam de la Halle, Adam le Bossu, et Adam d'Arras.

<sup>2</sup>Normand R. Cartier, Le Bossu désenchanté: étude sur le Jeu de la Feuillée (Genève: Librairie Droz, 1971), pp. 3-4.

<sup>3</sup> ibid., p. 134.

<sup>4</sup>Adam de la Halle, "Le Jeu de la Feuillée" dans Le Théâtre comique au Moyen Age (Paris: Classiques Larousse, 1935), p.24. Dorénavant, les pages des citations tirées de cette édition seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

<sup>5</sup>"La Farce de Maistre Pierre Pathelin", ibid., p. 52.

<sup>6</sup>Henry Guy approfondit cet aspect politique dans Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale (Paris: Librairie Hachette, 1898), pp. 415-16.

<sup>7</sup>Normand R. Cartier, pp. 66-68.



<sup>8</sup>op. cit., pp. 341-346.

<sup>9</sup>Grace Frank, The Medieval French Drama (London: Oxford Clarendon Press, 1960) p. 229.

<sup>10</sup>Gustave Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Age; le théâtre profane (Paris: Editions Rieder, 1931), p. 19.

<sup>11</sup>Normand R. Cartier, p. 13.

<sup>12</sup>Alfred Adler, Sens et composition du Jeu de la Feuillée (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1956), p. 4.



1944

Maminka- As-tu vu le poète à Terezin?

Pendant que tu faisais croître le jardin  
Des enfants juifs dans un lieu protégé  
Pour que la terre cède un espoir lointain  
Que la pureté leur avait refusé

Pendant que mon père Agenouillé  
Derrière la vitrine de la boucherie  
Suivait le cortège d'un oeil paralysé  
Théâtre vécu, mais un voile l'obscurcit.

(Lentement vers le dernier train fouettées  
Femmes minces aux yeux verts, celles qu'il a  
aimées  
Pleurent en silence l'enfance à Bucarest,  
Montent, gémissant, pour disparaître à L'Est)

Desnos, moribond, parlait à côté  
Chuchotant à l'ange du surréalisme  
Fouillant des mots aux espaces du sommeil  
Mots rêveurs qui sauvent ta vie, Judaïsme.

Ferme tes yeux verts, ma mère, et tu vois le monde  
changé.

Ecoute! Une symphonie de mitraillettes  
Annonce les flammes pures du four crématoire.  
Un parfum exquis remplit cette ville  
Que devient l'odeur de la chair brûlante  
De Ritta  
Soeur à jamais inconnue

Viens vite, maman  
Préviens papa qu'elle revit

Desnos l'a vue  
Sortir des cendres.

Jana Z. Manson  
University of California, Santa Barbara



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 1974-75. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

Isabelle Armitage  
Nicole Aronson  
John Booker  
Jean-Pierre Boon  
Barbara Craig  
John Erickson  
Bryant C. Freeman  
Lee Gerstenhaber  
J. Theodore Johnson, Jr.  
Norris J. Lacy  
Stephen Mollhagen  
Janis L. Pallister  
Hans R. & Rosanne Runte  
John Williams

AMIS BIENFAITEURS:

Leyla Bachour  
Irene Bergal  
Lucie M. Bryant  
Boyd G. Carter  
Daniel Celce-Murcia  
Ramona Cormier  
Frances D'Antoni  
Claire L. Dehon  
David Dinneen  
Mary Ann Dioro  
Marie Galanti  
Kathleen Gallagher  
Michael M. Healy  
Laura Heller  
Anne Lacombe  
Murle Mordy  
Patricia Van Sickel  
Marilyn Stokstad  
Ronald Tobin

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

