

chimeres



AUTOMNE

1975

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). Adresser 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.



Automne

CHIMERES

1975

Rédacteur:

Lee D. Gerstenhaber

Collaborateurs:

Dana Clinton

Martha Perrigaud

Frances Clymer

Susan Ramsey

Laura Heller

Elizabeth Witt

Conseiller Stylistique:

Anne Lacombe

Conseillers Universitaires:

Tom Booker

Francesca D'Antoni

Kenneth S. White

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture.....	Storme Maynard
Page 4.....	Myron Sahlberg
Page 9.....	Janet Novosel
Page 28.....	Terry Hinkle
Page 30.....	Chuck Fischer
Page 44.....	Karen Kroeker
Page 51.....	Mary K. Comely
Page 59.....	Dorothy Schloerb

TABLE DES MATIERES

Michael W. Harr: La Victime.....	5
John E. Magerus: An <u>état présent</u> of Studies on Voltaire's <u>Dictionnaire philosophique</u>	11
David Radd: le poète au café.....	29
Susan Allen: La Perspective.....	31
Shirley Downer: Une Vue de la comédie sauvage selon les théories du rire de Bergson.....	32
Wendy Greenberg: Les Jeans.....	43
Patricia Van Sickel: A Propos du <u>Germinal</u> de Zola.....	45



LA VICTIME

Il rouvrit les yeux. Une faible lumière entrait par l'unique fenêtre. Dans cette demi-obscurité il ne pouvait distinguer que quelques silhouettes bizarres. Il se demanda où il était, mais avant de trouver une réponse a cette question, il l'entendit, ce bruit, ce grincement. "Quelqu'un vient d' ...".

En ouvrant la porte il vérifia le numéro: "Oui, 234, c'est ce qu'elle m'a dit." Il entra et le vit, allongé sur le dos, sa ceinture attachée par deux cordes aux contrepoids qui pendaient au-dessus du lit. Le lit, à côté de la fenêtre, baignait dans une lueur rouge provenant du dehors. Comme il ne voulait pas le déranger, il s'installa silencieusement dans un fauteuil dans le coin de la chambre et veilla sur lui. Il ne bougeait pas, la tête renversée sur l'oreiller, le cou offert. Il écouta la respiration lente et égale, et au bout d'un moment, il s'approcha du lit pour vérifier qu'il dormait. Tout d'un coup il prit conscience du livre qu'il tenait encore à la main et le déposa sur la petite table de chevet. Puis il sortit.

Il rouvrit les yeux. Il l'avait entendu de nouveau, ce bruit, ce grincement, ou peut-être pas. Mais quelque chose l'avait réveillé. En essayant de se redresser il découvrit les cordes et la ceinture qui immobilisaient ses jambes. Il se contenta donc de tourner la tête vers la fenêtre et vit le trottoir désert. Dans la rue une voiture, arrêtée devant un feu rouge, attendait. Il regarda son poignet afin

de voir l'heure, mais à la place de sa montre il ne portait qu'un mince bracelet en plastique. Dans la demi-obscurité il ne vit que: "234. Vic. . .".

Ça devait être un dimanche car il avait vu les gens rentrer de l'église. Comme il faisait beau ce matin-là il y avait beaucoup de circulation. "D'autres comme moi se promènent en voiture," se dit-il. Seul dans l'auto arrêtée devant le feu rouge, il écoutait la radio.

Ce corridor était vaste. A droite il passait toujours devant la même porte entrebaillée. A l'intérieur de la chambre il vit la petite table surmontée d'un bouquet de fleurs, ou d'un panier de fruits. Derrière la table se trouvait un lit défait et vide. A gauche il n'y avait qu'un mur peint jaune sans aucun tableau pour interrompre sa monotonie. Puis devant lui, il vit la porte, indentique a celle qu'il venait de voir entrebaillée, mais cette porte était fermée. Il la poussa légèrement.

Ce bruit, ce grincement, de nouveau. "Quelqu'un vient d'. . .". Il vit la haute silhouette noire encadrée dans un rectangle de lumière jaune.

"Tiens, enfin tu t'es réveillé. On m'a dit de ne pas rester trop longtemps. J'espère que tu n'as pas trop de mal maintenant." En indiquant du doigt le livre sur la table de chevet, il dit: "Je t'ai apporté ça. Peut-être que demain tu voudras lire."

Le matin en se réveillant il entendit des bruits dans le corridor. De sa porte entr'ouverte il vit des femmes pousser une petite table à roulettes, chargée de plateaux. Une femme entièrement vêtue de blanc entra, posa un plateau devant lui, et lui dit: "Bonjour, ça va mieux maintenant, j'espère. Si vous avez besoin de quelque chose, vous n'avez qu'à m'appeler. Je reviendrai avec vos médicaments

quand vous aurez fini."

Il mangea tout en examinant la chambre. Dans le coin il vit un fauteuil près d'un petit bureau. Un placard occupait l'autre mur. A part ces meubles il ne vit que son lit et la fenêtre. Par la fenêtre il vit la rue remplie de circulation. Une file d'autos était arrêtée à un feu rouge.

Non, ce n'était pas une Ford, c'était une Chevrolet bleue foncée. Un homme la conduisait. Pendant qu'il attendait, une fine pluie de printemps commença à tomber. Les gouttes sur le pare-brise l'empêchaient de voir le feu. Il mit en marche les essuie-glace. L'auto avançait imperceptiblement. Son compagnon continuait à parler: ". . . rentrer après-demain. J'espère qu'elle n'aura pas d'autres . . . Mais qu'est-ce que c'est?"

Elle rentra apportant une petite tasse en papier sur un plateau. Elle lui versa de l'eau de la petite cruche sur la table de chevet à côté du lit, et la lui tendit. Il l'avalala. En attendant le sommeil qui allait revenir, il chercha le livre et l'ouvrit. Il se mit à lire que cela devait être un dimanche car il avait vu les gens rentrer de l'église. C'était une belle matinée de printemps et il y avait beaucoup de circulation. Son compagnon, assis à côté de lui, se mit à parler. Il arrêta l'auto dans une file de voitures à un feu rouge. Devant son auto il en vit une autre, une Ford noire. Une Chevrolet bleue foncée était arrêtée derrière eux. Elle avançait imperceptiblement comme si le chauffeur ne faisait pas attention. Sans doute qu'il parlait à l'autre occupant de l'auto, une femme. Son compagnon parlait de sa femme: "On m'a dit qu'elle pourra rentrer après-demain. J'espère qu'elle n'aura pas d'autres ennuis. C'est difficile, tu sais, avec . . . Mais qu'est-ce que c'est?"

De nouveau il entendit ce bruit, ce grincement,

plus fort cette fois. C'était comme si quelqu'un heurtait un obstacle métallique qui lui résistait.

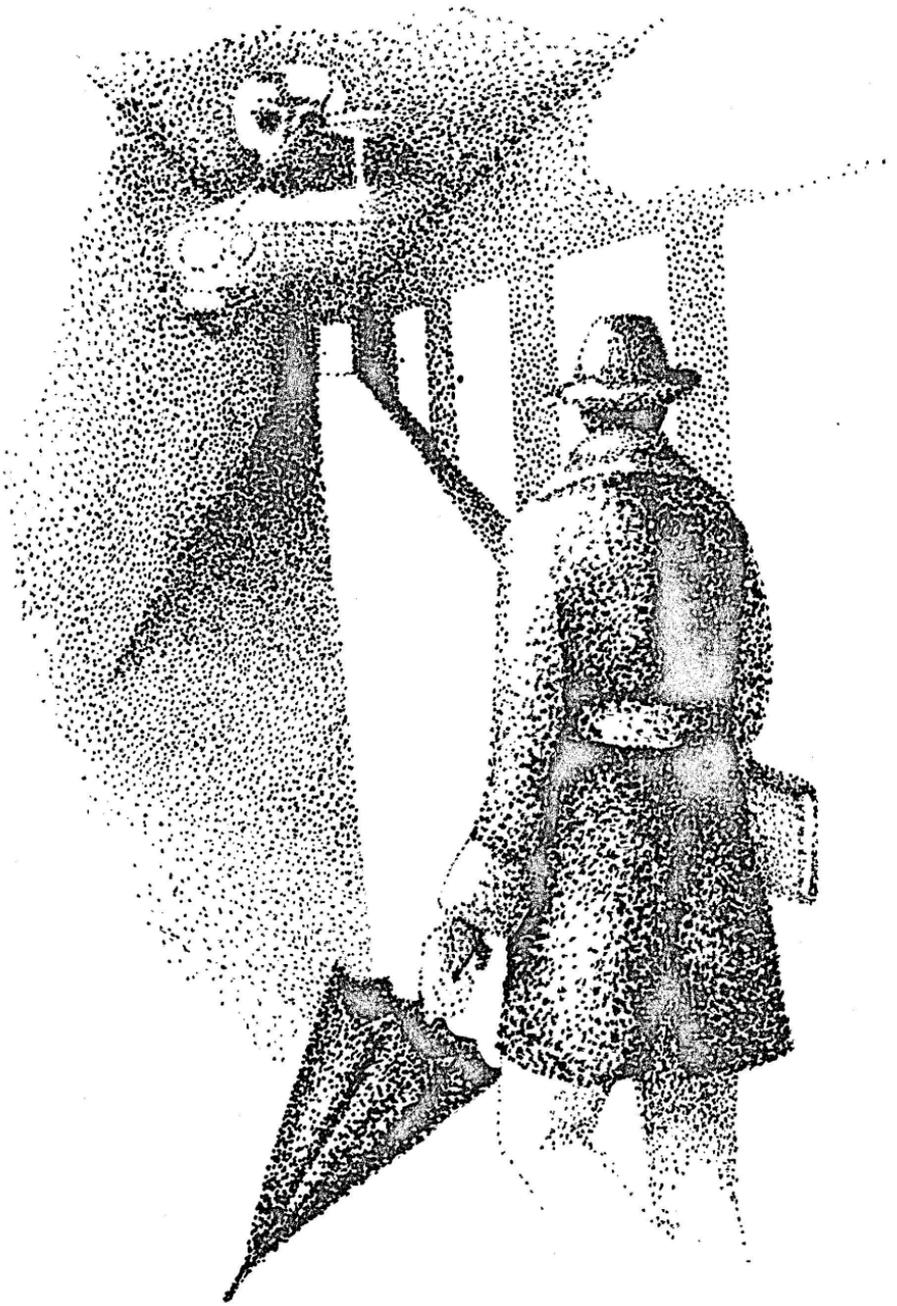
Il entra et le vit, allongé sur le dos, le buste un peu redressé, la taille enveloppée d'une ceinture blanche attachée par deux cordes aux contrepoids qui pendaient au-dessus du pied du lit. "Bonjour. On m'a dit que je te trouverais ici, mais j'ai eu du mal. Toutes les chambres ici se ressemblent tellement, tu sais. Comment vas-tu aujourd'hui?"

Le médicament commençant à agir il ne pouvait plus très bien distinguer les mots. Il ferma le livre et le mit de côté car il s'intéressait à l'homme qui venait d'entrer. Il était grand, noir, et portait à la main un parapluie, qu'il avait secoué en entrant, de sorte que quelques gouttes de pluie étaient tombées sur le sol. Il s'était installé dans le fauteuil dans le coin de la chambre.

Les essuie-glace effaçaient les gouttes. Il appuya sur le frein pour arrêter l'auto. Dans la Ford noire il vit les deux passagers qui se parlaient. La Chevrolet bleue avançait lentement. Son compagnon continuait à parler. Puis ils l'entendirent, ce bruit, ce grincement.

Elle entra avec une seringue hypodermique à la main. "N'ayez pas peur, je ne vous ferai pas mal. Retournez-vous un peu, s'il vous plaît." Il sentit la chaleur monter dans ses veines et se retourna. Il la vit sortir laissant la porte entr'ouverte. Par l'ouverture il ne vit qu'un mur jaune.

Il se leva et s'approcha du lit. Il ne dormait pas, mais ne semblait pas être conscient de la présence de l'autre. Un plateau avec les



restes du petit déjeuner était sur la table de chevet, à l'endroit où il avait laissé le livre. Par la fenêtre il vit la chaussée mouillée. Quelques voitures attendaient à un feu rouge. Le parapluie qu'il avait appuyé contre le mur à côté du fauteuil tomba. Il le ramassa et sortit.

Ce bruit, ce grincement, comme si on heurtait un obstacle métallique qui résistait, augmenta. La ceinture de sécurité l'empêchait de se retourner pour en chercher la cause. Son compagnon se retournait en demandant: "Mais qu'est-ce que c'est?" Le feu restait toujours rouge. Les deux occupants de la Ford noire s'étaient retournés et le regardaient. Dans le rétroviseur il vit la Chevrolet bleue qui avançait. Il appuya sur le frein pour arrêter l'auto.

La femme en blanc (la même?) rentra et enleva le plateau. Avant de s'en aller elle tira les rideaux. A travers la mince étoffe il vit le trottoir désert. Quelques voitures passaient dans la rue.

Elle avançait de plus en plus. Les roues chassaient sur la chaussée mouillée. Le chauffeur devait essayer de freiner. La Chevrolet bleue et ses occupants étaient projetés en avant. La distance entre les deux voitures diminuait de plus en plus. Son compagnon demanda, en se retournant: "Mais qu'est-ce que c'est?" Il répondit: "Quelqu'un vient d'. . .".

Il rouvrit les yeux.

MICHAEL W. HARR
KENT STATE UNIVERSITY

An état présent of Studies on Voltaire's
Dictionnaire philosophique

In light of the large number of studies devoted to the works of Voltaire, literary criticism dealing specifically with the Dictionnaire philosophique portatif (1764) is relatively limited. This neglected area is especially puzzling when one takes into account the importance Voltaire attached to this dictionary, to his dictionary-type writing and to the genre itself. In a letter to Elie Bertrand in January of 1763, he explained the reasons underlying his great interest in dictionaries in the last part of his life.

Il faudra d'oresnavant tout mettre en dictionnaires. La vie est trop courte pour lire de suite tant de gros livres: malheur aux longues dissertations! Un dictionnaire vous met sous la main dans le moment, la chose dont vous avez besoin. Ils sont utiles surtout aux personnes déjà instruites, qui cherchent à se rappeler ce qu'ils ont sçu.¹

Perhaps one explanation for the lack of critical interest in this work can be found in its rather complex history and unfortunate publishing fate.

Voltaire had long contemplated writing an alphabetically arranged compendium. He first mentioned writing articles for such a work during his stay in Potsdam at the court of Frederick II in 1752. However it was not until twelve years later that the work finally appeared. Always attuned to the spirit of the times, Voltaire published his Dictionnaire at the moment when public interest, excited by the scandal of Diderot's

Encyclopédie was at its height. He aided the success of the Dictionnaire philosophique portatif by his traditional authorship denial campaign. By 1767, five authorized and augmented editions and many pirated ones had been printed.²

In 1769 Voltaire published a last edition of what is today considered the Dictionnaire philosophique under the title La Raison par alphabet. After this date he concentrated his article efforts on a new work called Questions sur l'Encyclopédie.³ Although some of its articles were taken from the earlier Dictionnaire, it was definitely a distinct work. This fact was not recognized by Beaumarchais and Decroix, editors of the posthumous Kehl edition of Voltaire's complete works. All Voltaire's alphabetical writings, plus other hard to classify materials,⁴ were placed in one large, unmanageable collection erroneously entitled the Dictionnaire philosophique. This arrangement was followed by Moland in his edition of 1878. The original Dictionnaire philosophique portatif remained buried in this mass of similar but originally unrelated materials until the publication in 1936 of a new edition, comprised of 118 articles including variants and notes, by Raymond Naves and Julien Benda.

It is in the nature of polemical works such as the Dictionnaire philosophique portatif to arouse immediate reaction. Thus in 1765 A. Dubon published a study entitled Remarques sur un livre intitulé Dictionnaire philosophique portatif. By 1772, six long volumes had appeared whose main purpose was criticism, more correctly condemnation, of Voltaire's Dictionnaire. However, once the object of such polemics has been resolved or changed, interest wanes quietly and quickly. Such was the fate of the Dictionnaire philosophique after 1772. This normal decline in interest com-

bined with the unfortunate editorial arrangement of Voltaire's works is reflected in the scarcity of criticism of the Dictionnaire during the nineteenth and early twentieth centuries.⁵

Yet it is wrong to judge this work as simply a philosophical war horse. In his book The Party of Humanity (New York, 1964), Peter Gay stresses the importance of this Dictionnaire, "With its errors and erudition, its dazzling variety of tactics and brilliant unity of style, the Dictionnaire philosophique is Voltaire's most characteristic work--as characteristic as its more famous companion piece Candide" (p. 7). In keeping with such an interpretation, the last forty years have seen a renewed interest in the Dictionnaire philosophique. It is dealt with no longer solely as a polemical writing but as a literary work, reflecting the genius of its author and important for the study of his art. This renewal, due no doubt in part to a general increase in literary criticism, reflects the importance of the work of Theodore Besterman and the Institut Voltaire of Geneva, as well as the new interest aroused by the publication of the Benda/Naves edition of the work.

Any attempt to classify what appears to be over two hundred years of criticism would seem artificial at best. However the nature of the work involved and the long historical gap in criticism facilitates a division into categories. Criticism of the Dictionnaire philosophique will be discussed as it deals with 1) the ideas, 2) the history, and 3) the style of the work. Several studies quite naturally overlap these divisions and will be treated in more than one section of this study.

As mentioned above the first critics set as their task the answering of the polemical attack of the Dictionnaire, in this case the various charges

against the Christian religion found in it. These critics were primarily interested in discrediting and refuting the theological and philosophical orientation of the author. Writers, such as the Abbé Laurent François, author of a long work called Observations sur la Philosophie de l'histoire et le Dictionnaire philosophique avec des réponses à plusieurs difficultés (Paris, 1770), showed considerable insight into the goals of Voltaire. They realized that he attempted to destroy the credibility of the Jewish race as the chosen people and thereby destroy the foundation of the Christian religion. In these studies, mentioned by Alfred J. Bingham in "The Earliest Criticism of Voltaire's Dictionnaire philosophique" (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. XLVII), the authors often attempted an article by article refutation of Voltaire's work. Nevertheless they did not ignore the ability of Voltaire the writer. François acknowledges his persuasive style, calling it "... amusant, varié, plein de sel, hardi et séducteur" (p. 3).

Fortunately the lack of an emotional reaction to the theological and philosophical ideas propounded by Voltaire in his Dictionnaire has not caused a lack of critical interest in them. Some of the more interesting studies of this work have been devoted to an analysis of these ideas. Peter Gay, in the study mentioned earlier and Robert S. Downs in a book entitled Moulders of the Modern Mind (New York, 1961), analyse the Dictionnaire philosophique as the key-stone of the "philosophical" structure Voltaire developed. As Gay indicates, for Voltaire philosophy was, "the mobilization of sound thinking for the sake of right living" (p. 42). Both writers mention briefly the various concerns of Eighteenth Century France and summarize Voltaire's opinions relative to them. René Pomeau in "Histoire d'une oeuvre de Voltaire: le Diction-

naire philosophique portatif" (Information Littéraire, mars/avril, 1955) presents the philosophical and theological stance of Voltaire at a particular point in time. Pomeau emphasizes Voltaire's up-to-date yet evolving position as expressed in this work rather than presenting it as his definitive statement as do Gay and Downs. In the same vein William C. Archie analyzes the evolution in Voltaire's ideas from the time of the final publication of his Dictionnaire in 1769 until the appearance of the Questions sur l'Encyclopédie in 1770. Citing historical influences and stylistic changes as contributing factors, Mr. Archie points out the bolder more unorthodox positions supported by Voltaire in his later work (Voltaire's Dictionnaire philosophique: Les Questions sur l'Encyclopédie, "Symposium, 1951).

Several critics have been concerned with particular ideas of Voltaire and his time as reflected in the Dictionnaire. Yves Florenne in an introduction to a new edition of Voltaire's work published in 1962⁶ devoted considerable attention to Voltaire's anti-semitism. M. Florenne feels this anti-semitism should be viewed as, "inséparable du souci d'empoisonner le christianisme dans ses sources" (p. 43), and thus ties it in with Voltaire's penchant for Biblical criticism. His ideas on progress as exemplified in this Dictionnaire have been studied by André M. Rousseau ("L'Idée de progrès dans le 'Dictionnaire philosophique'"). Pointing to Voltaire's deeply felt conviction in the possibility of change and in the dignity of the human condition, M. Rousseau finds the directing force which brought about the writing and eventual publication of the work.

The question of Voltaire the philosopher receives a clear and provocative presentation in an article by Jean Cazeneuve ("La philosophie de

Voltaire d'après le Dictionnaire philosophique," Synthèses, juin/juillet, 1961). M. Cazeneuve argues that the Dictionnaire philosophique is directly responsible for the important although illusory image Voltaire has as a philosopher: "Il paraît admis aujourd'hui que ses idées valent plus par le style, par la vivacité du ton et la finesse de l'esprit que par la profondeur de la pensée" (p. 14). Among the ideas fundamental to the philosophy found in this Dictionnaire are those of progress, the possibility of man becoming better, tolerance and the subordination of metaphysics to action.

The most recent study devoted to a particular idea, in this case that of tolerance, provides an interesting analysis of the thought patterns and mental processes of Voltaire as revealed in the Dictionnaire philosophique. Unfortunately this chapter found in an Essai sur les catégories de l'histoire littéraire by Pierre A. Stucki (Neufchatel, 1969), suffers from its brevity and its integral relationship to the preceding and following chapters.

By far the largest number of critical writings published in the century can be classified as being historical in orientation. This general category can be further divided into, 1) works dealing with the composition and publication of the Dictionnaire philosophique, i.e., the history of the work; 2) studies on the various sources Voltaire used in the preparation of his Dictionnaire, i.e., biographical criticism; and 3) the importance and influence of the work itself, what might be called "sociological" criticism. This historical criticism received an added stimulus with the re-edition of Voltaire's correspondance by Theodore Besterman beginning in 1953. Many previously unpublished letters have been added to the already vast collection and have provided new information to help reconstruct the story of the work.

In The Dictionnaire philosophique and the Early French Deists (Brooklyn, 1934), Clifford M. Crist, using the then known letters of Voltaire, began the compilation of evidence that critics have continued to add to since this date. Statements by Voltaire concerning the authorship of certain inflammatory articles (Voltaire denied responsibility and indicated other contributors) were treated by Crist as the usual self-protection scheme. Ira Wade and Norman Torrey in an article on "Voltaire and Polier de Bottens" (Romanic Review, April, 1940) and Mina Watterman in "Voltaire and Fremin Abouzit" (Romanic Review, October, 1942), undertook the proof that Voltaire was here telling the truth. Using recently discovered manuscripts and letters, these authors showed that Bottens did contribute an article called "Messie" and Abouzit one on the "Apocalypse." However both studies conclude that the final results as found in the Dictionnaire were highly edited, almost completely re-written, products. These studies add indirectly to the knowledge of Voltaire's creative process, through a comparison of texts which indicate his selective choice of ideas and skill at manipulating language.

Two articles previously mentioned, those by William C. Archie and René Pomeau, have as their primary purpose an analysis of the development of the Dictionnaire philosophique. Mr. Archie studies how this work became the Questions sur l'Encyclopédie and the significance of this evolution. Pomeau undertakes a more intrinsic approach in his article which deals not only with the Dictionnaire of Voltaire but also with the dictionary genre in the Eighteenth century. As Pomeau stresses in an opening paragraph, "Faire l'histoire de son Dictionnaire philosophique, c'est aussi faire l'histoire de cette forme littéraire. . . ." (p. 44). Pomeau delves into the reasons behind Voltaire's desire and decision to write a dictionary. He

finds answers both in the spirit of the time and the spirit of the man. In addition he studies the change in character of the Dictionnaire philosophique that can be observed as it went through successive editions. Pomeau feels that by the last, with the addition of 22 articles--19 concerning the Bible or religious history, the portatif assumes a definitely anti-christian nature and reflects the state of Voltaire's troubled mind.

The preparation of a new edition of Voltaire's complete works occasioned a summation of the publication history of the Dictionnaire philosophique by Jérôme Vercruysse. In his article "Les oeuvres alphabétiques de Voltaire" (Revue de l'Université de Bruxelles, Vol. XXII) he explains the various considerations given to possible arrangements of Voltaire's dictionary-type writings. A comprehensive accumulation of documents and materials relating to the planning, writing and publication of the Dictionnaire philosophique portatif appeared in 1972. In this study, Voltaire and his portable dictionary (Frankfurt am Main), William Trapnell traces the history of this work from 1752 to 1767. In addition to an historical perspective, he analyzes Voltaire's motivation. Unlike Pomeau, Trapnell finds the answer in a psychological rather than a sociological interpretation. He sees the Dictionnaire philosophique portatif as Voltaire's attempt to prove that he was the leader of the philosophical movement and as capable a philosophe as Diderot who was then directing the Encyclopédie.

The sources of various articles in the Dictionnaire philosophique have been treated in several studies. The first study in this rather delicate area of criticism attempts to find possible sources for a false messiah named Barcochébas mentioned by Voltaire for the first time in the Dictionnaire philosophique. Clifford Crist turns to the men he

calls the early French deists as being such a source ("Voltaire, Barcochébas and the early French Deists," French Review, May, 1933). It seems evident that Voltaire was influenced by these writers, but Crist fails to indicate the importance this has for a study of Voltaire or his Dictionnaire. However in his book of the following year (The Dictionnaire philosophique and the Early French Deists), which he insists is not a source study, he resolves this problem. His main goal is to prove that the deism of Voltaire in 1764 follows in the direct line of a French tradition, i.e., is basically French in its origin: "We are not interested in direct influences, but in the method, general content, even the atmosphere which, set loose by the early French deists, still persisted in French deism after 1750" (p. 22).

The articles of Wade and Torrey on "Messie" and that of Watterman on "Apocalypse" have already been mentioned. Whereas these critics were concerned with questions of authorship, Frederick Jenkins in 1958 sought only possible first or second-hand documentation sources ("The Article 'Conciles': sources and presentation," French Review, February, 1958). He found these in works published earlier in the Eighteenth century. In "La Documentation de Voltaire dans le Dictionnaire philosophique" (Quaderni francesi, 1970) René Pomeau studies sources without reference to any particular article or author. His conclusions once again help to place Voltaire within the framework of both his personal development and that of his historical period. According to Pomeau much of Voltaire's erudition was second hand, which he usually "contaminated" by combining it with what he had gleaned from primary sources on his own. Voltaire emerges from this study as a vigorous spirit fortunate to have been born at a time when an individual could still form personal views in all branches of knowledge using

his own research capabilities. The amount of information he had at his ready disposal situates him in a tradition of protestant erudition that reached its height with Pierre Bayle and was declining when Voltaire wrote.

In The Party of Humanity Peter Gay's approach to the question of sources and influences found in the Dictionnaire philosophique stems from his consideration of this work as the expression of the sum total of Voltaire's experience. Therefore all the major events of his life are treated as relevant in a study of this work. He deals in particular with the pagan influence of his classical education, the England experience and his resultant Newtonianism, and the important role played by Madame du Châtelet in the development of Voltaire the philosophe. This general study, without assuming to illustrate direct influences, contributes to the biographical criticism of the author and his work.

The direct influence of one individual, Dom Calmet is the subject of an article by Elizabeth Nichols ("Dom Calmet, 'qui n'a raisonné jamais,'" French Review, February 1958). More specifically she treats the importance of Calmet in the formation of Voltaire's knowledge of the Bible and Voltaire's references to Calmet in the Dictionnaire. Although Voltaire criticized and vilified this scholarly priest, he used his many volumes of biblical commentary as his chief source of information. Less direct is the influence of Bayle on Voltaire as studied by H. T. Mason in Pierre Bayle and Voltaire (London, 1963). The relationship with Bayle is directly tied to Voltaire's attitude toward the sceptical and free-thinking tradition in France. No attempt at proving direct borrowings is made, but rather Mason analyzes several themes that appear in both Bayle's and Voltaire's Dictionnaire. The value of this treatment, like that of all his-

torical criticism dealing with sources documentation and influence is that it situates Voltaire in a certain time and place, showing him to be a creative thinker, choosing from his literary heritage in order to further his personal beliefs.

The third category of historical criticism, the influence of the Dictionnaire philosophique on its own times and subsequent generations, has produced few studies. Only one article exploring the contact of a later author of stature with this work has appeared. Colin Duckworth in "Flaubert and Voltaire's Dictionnaire philosophique" (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. XVIII, 1961) offers a sound analysis of a manuscript in Flaubert's handwriting which contains passages copied from the Dictionnaire. This article is fortunately not just a summary of what Flaubert copied, but a demonstration of how what he copied could have influenced him in his own Dictionnaire des idées reçues. Mr. Duckworth sees in this manuscript an additional indication of Flaubert's admiration for his literary predecessor.

Perhaps the most thorough study of the ramifications of Voltaire's philosophy and ideas as expressed in the Dictionnaire is found in an early article by Julien Benda entitled "En Marge d'un dictionnaire" (Revue de Paris, 1936). M. Benda places great emphasis on this work and its role in the moral and political history of the French nation. He sees Voltaire as the artisan of modern democracy. Although he willingly points out that most of the ideas found in the Dictionnaire were not original, he feels that Voltaire fulfilled the need to have them presented in a new, vivid way. Benda calls this Voltaire's journalistic style. Among the modern ideas that he studies as stemming from this work are patriotism, pacificism and the distrust of metaphysics in solving the world's

problems.

The study of style and technique has produced some of the more interesting recent criticism dealing with the Dictionnaire philosophique. If, as M. Benda believes, the majority of Voltaire's ideas were ones already popular among the intellectual circles of his time, it must be the manner they were presented that made the Dictionnaire philosophique such a powerful polemic tool. Benda feels that the journalistic style succeeded primarily because of Voltaire's ability to make abstract ideas alive through vivid images. Using a vivid image himself, he refers to Voltaire's stylistic machine gun (p. 28).

Yves Florenne has discussed at greater length than Benda this journalistic style ("Voltaire, ou de la raison et de la déraison par alphabet"). He places great emphasis on the length and manner of the articles, i.e. short, easy to read and popular in their approach to difficult and often touchy subjects. In the same vein, although he does not use the term journalistic, Peter Gay (The Party of Humanity) elaborates on what he feels to be the main, simple yet persuasive technique of Voltaire, irony. Mr. Gay analyzes the various ironic self-dramatized roles assumed by Voltaire as he wrote his articles. He outlines seven basic attitudes which enabled Voltaire to approach his subject matter under varied and enjoyable disguises.

A study of the technique of one particular article in the Dictionnaire philosophique is found in the article previously mentioned by Frederick Jenkins. He analyzes what he calls the three "basic faults" in Voltaire's presentation of the article "Conciles." They are: 1) carelessness, 2) misrepresentation and 3) ridicule directed at a given council. The value of this study is that it

successfully probes Voltaire's technique and shows component parts. Unfortunately Mr. Jenkins did not approach this article from the "ironic" viewpoint so evidently intended by Voltaire, but rather from the viewpoint of a modern writer of dictionary or encyclopedia articles. In no way can Voltaire's Dictionnaire philosophique be studied as a source book for factual information.

Two studies by Jeanne R. Monty, both of which appeared in 1966, analyze in turn the vocabulary and the polemical style of the Dictionnaire philosophique. In "Notes sur le vocabulaire du Dictionnaire philosophique" (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. XLI) Ms. Monty discussed Voltaire's choice of words as one of his most powerful weapons in the attempt to destroy confidence in the Bible. Her study takes into account the intended reading audience and illustrates Voltaire's ability to cause doubts through the choice of the wrong word at the right time. A more thorough study of Voltaire's vocabulary as well as an in-depth stylistic analysis of the Dictionnaire philosophique is found in "Etude sur le style polémique de Voltaire: le Dictionnaire philosophique" (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. XLIV). Ms. Monty considers the educational and linguistical background of Voltaire before she proceeds to discuss the particular techniques Voltaire used. The basis for her study is the belief, as proposed earlier by Benda and Cazeneuve, that the importance and success of Voltaire's work comes from the "manner" of saying rather than from the daring or originality of what was said. Such a thorough stylistic study gives new value to a classic work and writer and provides an invaluable tool for the modern student and critic of Eighteenth century French literature.

The main interest of this study has been with articles or works that deal primarily or at some length with the Dictionnaire philosophique. Of course many of the general studies devoted to Voltaire's writing treat this work either separately or taken as part of the entire production. In the first volume of the Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, M. René Pomeau published an article entitled "Un Etat présent des études voltairiennes." In this study he called for a biography of Voltaire which would deal less with the history of his social relationships and more with that of his works. Such a biography was provided by Theodore Besterman in 1969, entitled simply Voltaire. Mr. Besterman's work includes a well-written chapter on the Dictionnaire philosophique portatif. Mention must also be made of three general works, which although not dealing specifically with the Dictionnaire philosophique have contributed information valuable for the study of this work. In 1938 Raymond Naves in Voltaire et l'Encyclopédie provided a detailed study of the relationship between Voltaire, the Encyclopédie and its writers. René Pomeau in La Religion de Voltaire (Paris, 1956) studied a theme that is predominant in the Dictionnaire. More recently Bertram Eugene Schwarzbach has published a thorough analysis of Voltaire's Old Testament Criticism (Geneva, 1971).

Although the very nature of the work being considered presents certain critical limitations, it seems evident from the preceding analysis that the Dictionnaire philosophique has not been exhausted as a source of interesting studies.

Jean Cazeneuve and René Pomeau have provided the standard for studies devoted to the philosophy and ideas of Voltaire as expressed in the Dictionnaire. Additional studies, such as William C. Archie's, comparing this work's philosophical posi-

tion with that of earlier or later writings of the same nature, would be valuable. A comparative study of Candide and the Dictionnaire philosophique might provide even more insight into the techniques Voltaire used to convey serious ideas humorously. The theme of the Bible and Voltaire's attitude toward the Jewish nation and religion have received considerable attention. Some consideration might be given to the dearth of references to the New Testament in the biblical criticism contained in the Dictionnaire. A comparative study of such themes as progress and tolerance would seem justifiable.

Unless new letters and manuscript material are discovered the history of the work itself can be considered as written. It is not the least bit upsetting to consider the works of Pomeau and Trapnell as definitive in this area. If there is one area of historical criticism that calls for additional study it appears to be in the "sociological" area. Much mention is made of the enormous success of the Dictionnaire philosophique portatif upon its publication, yet little proof is ever furnished. One solid article providing statistical information about editions, copies printed and contemporary references to the work, would not only contribute a worthwhile document resolving troublesome nebulous statements but would undoubtedly provide some critic with a monumental job.

The study of the style, encouraged early by Benda and only recently approached by Ms. Monty, promises the most worthwhile area of study at the present time. The example and contributions of Jeanne Monty should encourage studies of the historical development of this unique style. Questions yet to be answered in this area relate to the influence of early writers on Voltaire's technique. Mason does not treat the possible similarity

in Bayle and Voltaire's "dictionary" style. Comments have been made about the journalistic nature of this writing, yet this term in relation to the Dictionnaire philosophique has not been clearly defined. Nor has attention been paid to the importance of dialogue in this work.

If the Dictionnaire philosophique portatif is Voltaire's most representative work, the coming years should see a continued critical interest in it. If this premise is contested or proven false the work itself still provides an interesting insight into the technique, beliefs and preoccupations of Voltaire at the time he wrote it. Many recent critics have contributed to a clearer understanding of this work. Hopefully future writers will continue to find it a worthwhile source of interesting study.

JOHN E. MAGERUS
UNIVERSITY OF KANSAS

FOOTNOTES

¹Letter number 10079, dated 9 January 1763, in Voltaire's Correspondence. Theodore Besterman, ed., (Geneva: Institut et Musée Voltaire, 1953-1965), 51:28-29.

²Six editions of the work appeared between June, 1764 and November 1765. Voltaire was personally responsible for only three of them. See Julien Benda, "En Marge d'un dictionnaire," Revue de Paris, 43 (1 mars 1936), 26, n. 2.

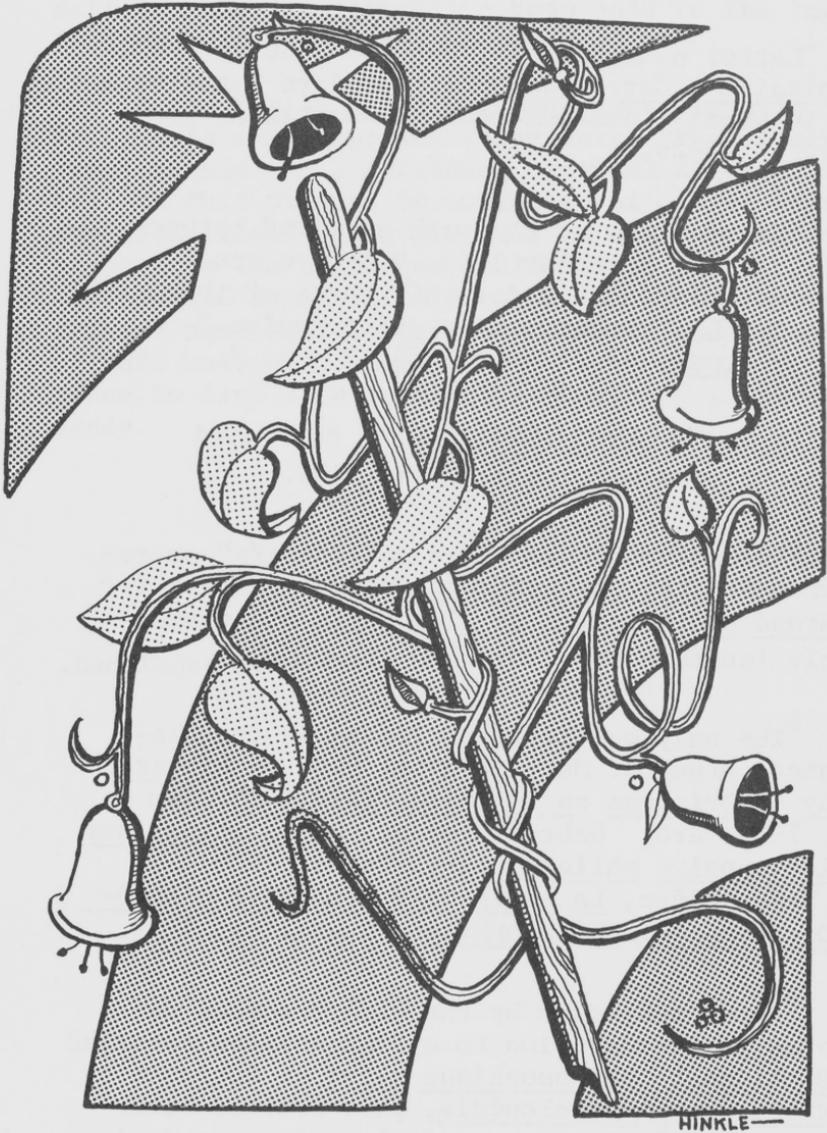
³Question sur l'Encyclopédie published in nine volumes between 1770 and 1772.

⁴Included in this "hard to classify" material were the Lettres philosophiques, articles for the Grand Dictionnaire de l'Académie and several article length essays that had never been published.

⁵The only publications listed in the biographical study of Mary-Margaret Barr (A Bibliography of Writings on Voltaire, 1825-1925, New York, 1929) are: Gabriel Feydel, Observations sur le Dictionnaire philosophique, Paris, 1820; Paul Tessonnière, La Religion de Voltaire d'après son Dictionnaire philosophique, Bruxelles, 192?

⁶First published by the Club Français du Livre as an introduction to a 1962 edition entitled the Dictionnaire philosophique suivi de quarante questions sur l'Encyclopédie, this article later appeared as: "Voltaire, ou de la raison et de la

déraison par alphabet," Europe, 40 (juin,1962),
40-53.



le poète au café

pendant la nuit--
c'est la partie du jour
la plus rapide et la
plus allongée--
le poète s'inspire.

profondement, il
connaît le désespoir
des rêves, ou le
bonheur, comme la vigne
qui s'enveloppe de
ses vrilles mouillées.

je bois dans un café
sur la route, avec
parapluies à raies; au
dehors, j'aspire les
palmiers en l'air,

regarde la promenade
qui m'abandonne
face aux murmures.

DAVID RADD
UNIVERSITY OF KANSAS



La Perspective

Plusieurs poissons sérieux
Etudiaient le journal

Le Monde

Il était à leur surprise
Quand avec leurs dix yeux
Ils ont vu
"de l'eau"
Dans la prose.

SUSAN ALLEN
UNIVERSITY OF KANSAS

Une Vue de la comédie sauvage selon les
théories du rire de Bergson

On constate récemment l'émergence de ce qui peut être un nouveau genre de théâtre comique. Il s'agit d'un théâtre où la violence latente ou explicite sert de base à l'intrigue et à l'humour de la pièce. Le thème de la violence dans ces pièces prend souvent des dimensions presque cosmiques. On nous présente un monde de révolte, de peur et de cauchemar--un univers où il y a quelque chose qui ne va pas. C'est l'état du monde que Hamlet a aperçu en se lamentant: "The world is out of joint." En effet, le monde semble avoir cessé d'être une source de confort pour l'homme.

Afin de caractériser la saveur particulière de ce théâtre, le Professeur Kenneth White de l'Université du Kansas a suggéré le terme "Comédie Sauvage." Cette appellation rassemble les thèmes de violence et d'aliénation et certaines techniques de langage et de rythme théâtral que ces pièces semblent avoir en commun.

Bien que l'attitude caractéristique de ce théâtre dit "sauvage" ait des racines aussi lointaines que Shakespeare, le terme "Comédie Sauvage" ne désigne qu'un nombre réduit de pièces modernes. Dans le théâtre comique, la violence universelle qui caractérise cette "comédie sauvage" prend naissance avec le Père Ubu dans Ubu Roi (1896) d'Alfred Jarry. Ce thème avec les techniques de langage inventé, de scènes disparates et d'actions disjointes était poursuivi

par les dadaïstes et les surréalistes comme Tristan Tsara dans Le Coeur de gaz et Louis Aragon dans L'Armoire à glace un beau soir. On voit aussi ces tendances dans certaines oeuvres de Cocteau, Vitrac, Apollinaire, et Artaud; plus récemment, chez Salacrou, Vian, Arrabal, et même Ionesco, Beckett, et Anouilh.

Les caractéristiques thématiques de ce théâtre sont la désorientation générale de l'homme dans un univers souvent hostile. La peur qui résulte de cette situation se manifeste sous la forme d'une menace innomable (e.g. le "bruit" des Bâtisseurs d'Empire de Boris Vian) ou bien dans la violence entre les hommes (voir Ubu Roi par Jarry) ou dans la menace ou la violence qui existe entre l'homme et son univers (voir Le Jet de Sang, Antonin Artaud).

Quoique certains thèmes de ces pièces de théâtre soient si noirs, les pièces elles-mêmes restent plutôt comiques. Le but de cette analyse et de trouver pourquoi et comment une telle peur peut être exprimée de façon comique. Le point de référence de mon étude sera les théories de Henri Bergson sur le rire. Les deux représentants de la "Comédie Sauvage" sont deux des premières pièces où l'on voit rassemblés les thèmes et les techniques du genre: Ubu Roi d'Alfred Jarry et L'Armoire à glace un beau soir de Louis Aragon.

Henri Bergson dans son essai célèbre, le Rire, a analysé ce qui produit le rire. Pour Bergson, le rire commence lorsqu'on s'attend à voir un homme et qu'on trouve une machine. Cette source du rire se manifeste dans toutes sortes de circonstances. Si la vie est fluide et changeante, il suit que lorsqu'un être vivant cesse d'apparaître fluide et qu'une raideur est infl-

gée, cet être offre l'illusion d'un mécanisme. Cet infléchissement anormal est superposé à ce qui doit être animé, disponible, vivant. A ce moment le rire éclate.

Ainsi la répétition des gestes, remarque Bergson, peut être comique--mais cette répétition est comique à cause de son aspect mécanique. Le geste du petit Charlot levant son chapeau a toujours provoqué le rire ou le sourire. Ce geste isolé semble mécanique, et il devient de plus en plus drôle à force d'être répété. Les déguisements peuvent souvent être comiques aussi parce qu'ils imitent la vie. Le déguisement est la substitution de l'artificiel au naturel ou, dit Bergson, "une mécanisation artificielle du corps humain" (p. 37). C'est ici que réside l'humour du déguisement.

Un autre exemple de cette théorie s'offre lorsque le corps semble dominer l'esprit. Bahis dans L'Amour Médecin parle si lentement qu'il est amusant. Nous rions parce que son langage révèle un esprit cristallisé du point de vue intellectuel. L'esprit est devenu raide et mécanique. Or Bergson a proposé qu'à la base de presque tout ce qui est comique, on peut voir "le mécanique plaqué sur le vivant" (p. 29). On rit en fin de compte lorsqu'on s'attend à voir un homme et qu'on trouve une machine.

L'idée du mécanique employé pour son effet comique n'est nulle part plus claire que dans la scène de l'extermination des nobles dans Ubu Roi.² La mise en jugement des nobles semble être le résultat d'un mécanisme drôle, grossier, et terrifiant. Au début de la scène, le Père Ubu annonce qu'il va "faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens" (p. 69). Pourtant il décide de les

mettre en jugement avant de les condamner tous par décret royal. Les premiers nobles arrivent pour être questionnés devant cette parodie de tribunal. Ils sont alors attrapés par le "crochet à Nobles" et jetés sur le champ dans la trappe--un noble après l'autre sans ressource. L'aspect mécanique est vraiment à la base de l'humour ici. La répétition de l'apparence suivie de la disparition subite de tant de Nobles provoque le rire. Mais le Père Ubu, juge, juré, roi, bourreau, est devenu dans cette scène une machine à tuer. Il est plus grand que la vie--plus cauchemardesque que le cauchemar. Ce mécanisme monstrueusement comique intensifie l'illusion de sauvagerie et--à la réflexion--fait frissonner le spectateur. Nous trouvons comique le mécanique plaqué sur le vivant et nous rions. Mais derrière ce rire, il y a le sentiment léger de détente que Bergson n'a jamais remarqué. C'est une détente de la peur subconsciente de cette machine infernale justement. C'est la peur qui s'est emparée de la vie--la peur du vivant plaqué sur du mécanique. Il n'y a qu'une ligne très fine entre l'hilare et le terrifiant. Jarry, en particulier, savait exploiter ce fait dans l'hallucination qu'il a nommée Ubu Roi.

J'ai souligné l'espect machinal du Père Ubu dans cette seule scène, mais en vérité, il n'est jamais humain. Il représente une parodie grotesque, gigantesque de ce qui est l'être humain. Les mots grandiloquents, ampoulés, et déformés coulent de sa bouche. "Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige" (p. 128). ". . . et nul doute que je ne l'eusse complètement tué si une inexplicable terreur n'était venue combattre et annuler en nous les effets de notre courage" (p. 101). Ce langage est plus qu'une simple circonlocution. Il est

trop compliqué, trop poli, trop ampoulé pour être humain. Ce langage est mécanique. C'est la langue d'un robot, un robot en train de naître dans l'image d'un homme parodié.

L'aspect mécanique se voit aussi dans la répétition de certaines expressions--"de par ma chandelle verte." Ces expressions sont les signatures verbales du Père Ubu. Le monstre Ubu à cause de son langage, de ses gestes (la torsion des nez et des "oneilles"), et de sa profession rigide d'exterminateur est devenu un guignol-- un guignol comique mais en même temps un guignol sans fils qui marche tout seul. Cette marionnette énorme est presque aussi terrifiante qu'elle est drôle.

Alors la technique comique d'Ubu Roi s'explique d'une manière très satisfaisante selon la théorie de Bergson. La rigidité d'action et d'esprit, le déguisement de guignol en homme et vice-versa, l'esprit subjugué par le corps--ou même le monde en entier subjugué par les "Voraces." Tout cela fait ressortir l'idée du mécanisme. Toute la pièce semble tourner sur un mécanisme grotesque qui se nourrit de lui-même et qui se manifeste dans le personnage du Père Ubu--la marionnette qui fait suater toutes les autres. La base du rire dans Ubu Roi n'est donc autre que l'aspect mécanique des personnages, de l'action, du langage, mais ce même aspect mécanique est la cause aussi du malaise sous-jacent de la pièce.

Louis Aragon dans L'Armoire à glace un beau soir dépend aussi de la mécanique pour déclencher le rire. On le voit dans les répliques et les interactions des personnages. Plus importante, cependant, est la rigidité intellectuelle du spectateur avec laquelle l'auteur joue. Aragon

cherche à étonner le spectateur. Après le prologue, au début de la pièce, le tableau qui se présente--Lénoire adossée à l'armoire, Jules qui la menace du marteau--suggère au spectateur une certaine situation de théâtre--le drame conjugal qui est bien connu. La tendance du spectateur est de faire rentrer la scène qu'il voit dans une catégorie familière. Pourtant au fur et à mesure que l'action se déroule, le spectateur reçoit des indications que cette pièce n'est pas un drame normal. Cela est évident avec les jeux étranges de Jules avec son marteau et avec les allumettes. L'étrangeté des répliques qui semblent parfois gratuites et disparates étonne aussi le spectateur. Le rythme de l'intrigue et la situation générale de l'action établissent un certain cadre de compréhension qui se lie avec la vie réelle. Le langage et l'action gestuelle en établissent un autre dans le royaume surréel qui entre en conflit avec le premier, mais qui ne le détruit pas--au moins jusqu'à un certain moment. Il y a donc un jeu entre le monde réel et l'irréel. Et justement pour réussir la pièce dépend de la rigidité de l'esprit humain, de son insistance à croire au monde logique et de sa tendance à rejeter ce qui n'est pas facilement compréhensible. Alors Aragon établit une tension dans sa pièce qui est supportée par le spectateur lui-même et détruite à la fois par l'auteur. Aragon crée un équilibre entre le logique et l'illogique, le réel et le surréel.

Ici encore la rigidité mécanique de Bergson est plaquée sur l'adaptabilité humaine. Le comique ressort de ce décalage. A la fin de la pièce lorsque tout se dissout en absurdité, le spectateur éclate de rire--non seulement de la scène ridicule devant lui mais il rit aussi parce qu'il était trompé. Le spectateur se rend compte que tout le spectacle n'avait d'autre but que de

l'étonner et que c'est sa propre rigidité mentale qui a permis, encouragé même, cette grande déception.

L'humour de la pièce dépend aussi du concept du mécanisme. On peut le remarquer dans le langage de la citation suivante:

Jules étonné. --Tu as pleuré pendant mon absence?

Lénore. --Les mauvaises mines.

Jules. --Peur?

Lénore. --Peur oui, c'est le mot. Du vent et de l'espace, des oiseaux entre mon soleil et moi, mon soleil là-bas sur les routes, qui achetait des marteaux.

Jules. --Petite vermine. . .

La qualité lyrique des répliques de Lénore rappelle le démarrage et la spontanéité d'une machine bien huilée. Mais la durée courte et le sens étonnant et presque illogique de ces mots reflètent le cafouillage des pièces qui clochent dans le moteur. Le langage de Lénore est aussi unique que celui d'Ubu: il est comique parce qu'il semble être programmé par un ordinateur et ensuite prononcé plutôt au hasard. Quelquefois les réponses semblent interchangeable comme dans le passage suivant:

Jules. --Une, deux, le parfum des fraises, une, deux.

Lénore. --Le feu, le sang.

Jules. --Impair: comédie manquée,
 verveine des hauteurs. Le
 carnassier a confiance.

Lénore. --Confiance stupide.

L'humour de ses paroles naît de leur aspect inhumain et inflexible.

D'autre part, pourtant, il y a une indication que s'il s'agissait d'une machine, la machine ne marcherait pas bien. Ce langage poétique mais divorcé de la situation physique de la scène indique que quelque chose est coincé dans le mécanisme --le mécanisme du rapport entre les deux époux, et, peut-être, celui du fonctionnement du monde ou du cosmos. Lénore ne cesse de mentionner le soleil, le vent, l'espace (voir la citation plus haut), les étoiles, l'air du matin, le feu, le sang, la nuit. Tous ces mots se trouvent dans les premières deux pages du texte (pp. 59-60). La grande fréquence de tels mots dans les paroles de Lénore est significative. Ces répliques prennent la force d'une invocation au cosmos. Les allusions cosmiques semblent dédoubler l'intrigue. Lénore se trouve dans ce qui apparaît être une situation de désastre imminent. Ses références au cosmos sont pour la plupart celles du cataclysme. Elle dit même à un moment: "Si tu ouvres, l'armoire alors le soleil et les étoiles s'éteindront. . ." (p. 60). Alors elle compare le sort du cosmos entier à l'issue de sa situation actuelle. Cette idée est très drôle mais si la comparaison est valable, on peut aussi dire que ce qui ne marche pas dans la situation et dans le langage de Lénore n'est qu'un symptôme de l'état du cosmos. C'est le cas d'une hyperbole comique qui reflète en même temps une peur réelle de l'homme moderne.

L'humour de cette idée revient aux théories de Bergson. L'idée que le grand mécanisme du cosmos peut être gâché par l'ouverture d'une porte est ridicule. Cette femme se donne un rôle dans le fonctionnement de l'univers. Elle se croit essentielle au bien-être du monde. Il est vrai que son monde à elle semble prêt à éclater, mais sa réaction est hors de proportion. Elle nous fait rire. En même temps, l'idée qui était si importante chez Jarry entre en jeu. C'est l'envers de la médaille. D'un côté, on rit de la comparaison de Lénore avec le cosmos à cause du décalage. Pourtant, le monde et la situation actuelle de Lénore semblent putréfiants et maladifs. Les épithètes que Jules réserve à sa femme ne sont guère flatteuses. Dans ces deux premières pages de la pièce, Jules dit "Mouche bleue," "Petite vermine," "mon hibou," "madame." (Lorsque Jules dit "vous me trompez, madame," ce mot symbolise l'aliénation entre l'homme et la femme.) D'après sa propre description, Jules n'est pas plus séduisant que sa femme. Il se nomme "le carnassier," et il dit que ses doigts sont "des doigts d'étran-gleur" (p. 60). Alors si l'on tire la comparaison jusqu'au bout, c'est le cosmos et la terre qui se désintègrent de l'intérieur aussi bien que le petit monde de Lénore. Encore une fois ce qui fait rire peut aussi bien faire peur.

Cette idée du "mécanisme plaqué sur du vivant" entre en jeu aussi dans l'analyse des personnalités. Les héros ressemblent tous les deux à des poupées. Ils sont inflexibles. Chacun suit son idée fixe. Les émotions sont des données--intenses et artificielles. Lénore est la femme trompeuse; Jules le mari jaloux. Au début, Jules menace. Ses mots et ses actions suggèrent une violence sauvage à peine contrôlée. Il semble s'adoucir, vouloir faire la paix à un

moment. "Allons, Lène, " dit-il tendrement, "ne vas-tu pas préparer le dîner?" (p. 62). La femme ne croit pas à sa bonne humeur, Elle sait qu'il veut l'écartier de devant la porte de l'armoire et elle refuse de bouger. Alors les menaces recommencent. Mais après un temps tout change comme des "variations sur un thème." Lénore dit "Ouvre!" et c'est à Jules de refuser. La scène devient de plus en plus violente physiquement jusqu'au moment où Jules mord sa femme à l'épaule. Cette action est pénible mais elle est aussi ridicule. C'est la réaction d'un garçon gâté ou d'un animal. Le fait est que la violence qui semble si intense est trop forte pour ne pas être basée sur des preuves plus sûres, et elle éclate en des formes inattendues et enfantines. La violence semble être une réaction mécanique de la part de Jules. Son esprit est devenu rigide, cristallisé. Il en va de même pour Lénore. Elle n'a pas de raison de protéger l'armoire avec tant d'acharnement. Elle agit comme une poupée mécanique.

Avec l'irruption de la violence, les mots de tendresse prononcés de temps à autre sonnent vides et faux. La suspicion et la folie qui restaient au-dessous de la surface viennent maintenant le premier rang. Nous sommes forcés de revenir au concept de la comédie--soeur de la violence. En fin de compte, Jules, "le carnassier," ressemble à Ubu, "le vorace," Lénore se lie à Ubu, roi et conquérant du monde. Elle s'exprime en des proportions cosmiques. Encore une fois le système mécanique qui rend comique la pièce sert de base pour l'élément effrayant.

Alors en analysant la technique comique de ces deux pièces, on revient à la même base. La théorie de Bergson sert à définir cette base. A vrai dire, lorsqu'on trouve du comique dans Ubu Roi et dans L'Armoire à glace un beau soir le rire

naît le plus souvent du décalage entre le vivant et le mécanique. Il se peut que la même chose soit vraie pour les autres pièces dites de "Comédie Sauvage" où la comédie est présentée avec une saveur de malaise. Il me semble que le "mécanisme plaqué sur le vivant" est à la base de l'humour de ces pièces et que le vivant plaqué sur la machine est la raison de l'inquiétude et de la peur que ces pièces inspirent au spectateur.

SHIRLEY DOWNER
UNIVERSITY OF KANSAS

Notes

¹Henri Bergson, Le Rire: Essai sur la signification du comique (Paris: Presses Universitaires de France, 1972). Les références seront incluses dans le texte.

²Alfred Jarry, Ubu Roi, dans Tout Ubu, édition de Maurice Saillet (Paris: Livre de Poche, 1962) pp. 68-75. Les références tirées de cette édition seront incluses dans le texte.

³Louis Aragon, L'Armoire à glace un beau soir, dans Trois pièces surréalistes, éditées par Robert G. Marshall et Frederic St. Aubyn (New York: Appleton Century Crofts, 1969), pp. 52-71. Les références tirées de cette édition seront incluses dans le texte.

Les Jeans

Mûrs, vils
Elle porte
En styles
de toute sorte
Bleus ou gris
Qu'importe le tri--
Pourvu qu'il vît:

Crépuscule s'approchant la nuit
Voûte céleste
Bleue ou grise
Il commence
Il pique sa crise:

Argile toute moulée
Du désir refoulé
Tu troubles son âme
Ainsi qu'une flamme
Qui danse!

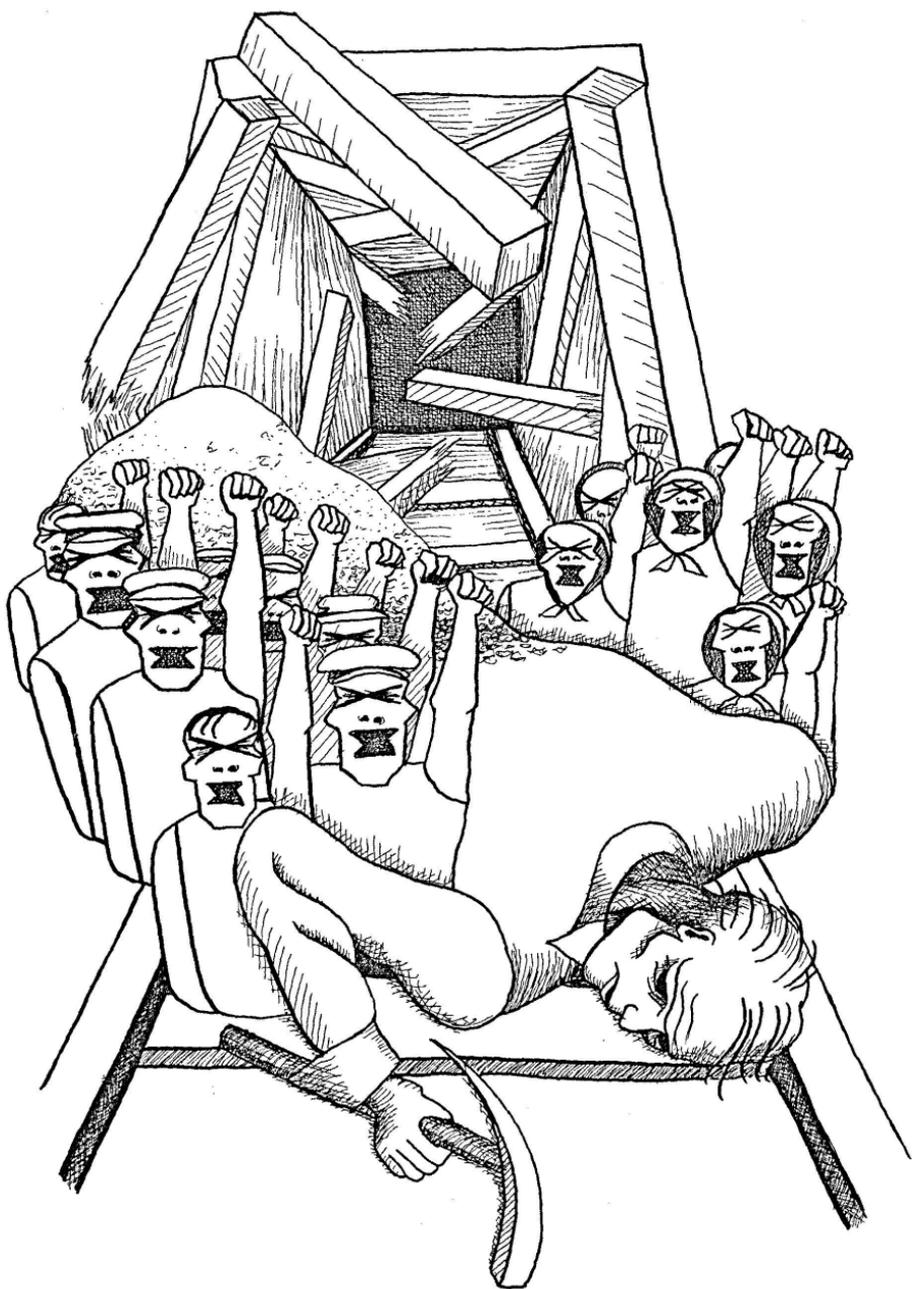
Dieu! la danse qui tourne en rond
Tourne-toi chocolat qui se fond
Tourne son soleil autour du monde
Tourne timide ligne immonde
Du cercle mûr de la courbe ronde...

Cercle a jamais présent,
Le regard n'est jamais absent!
Hantes! Sois fascinante!

Incision!
Vision!

Dancez Djinns! dans ses jeans...

WENDY GREENBERG
COLUMBIA UNIVERSITY



A Propos du Germinal de Zola

Emile Zola a fait publier son Germinal en 1885, il y a quatre-vingt-dix ans. C'est un roman long et brutal, aux peintures révoltantes, qui choque souvent les sensibilités; on pourrait bien imaginer un procès où la justice le jugerait, suivant l'expression américaine, "ponography with refeeming social qualities." Cependant, si l'on le lit aujourd'hui, ce n'est pas pour le frisson de l'obsénité, car on n'a guère besoin de remonter au dix-neuvième siècle et de parcourir cinq cents pages pour trouver cela. Il est alors possible qu'on le lise pour les qualités sociales. D'abord, il y a le témoignage historique, la peinture du prolétariat français sous le Second Empire. Le roman, à propos de grèves, de pauvreté, de crise économique, du pouvoir des capitalistes, rend vivante une époque que le livre d'histoire présente froidement sous forme de statistiques et de dates. Comme l'a dit Honoré de Balzac dans son "Avant-propos" à La Comédie Humaine, "En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelés histoires, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps, en Egypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des moeurs." Balzac s'est proposé de remplir ce vide, pour la première moitié de son siècle, période de l'ascension et du triomphe de la bourgeoisie. Zola, à sa manière, fait de même pour la seconde moitié, où les aspirations du prolétariat commencent à se faire sentir.

D'autre part, Germinal est un roman à thèse. Bien que Zola ait insisté sur l'impartialité du romancier naturaliste, il prêche la justice

sociale par le choix même du sujet et par les détails pitoyables sur la faim et maladie et la mort chez les ouvriers pauvres. Par exemple, il décrit les sacrifices de la petite Alzire, bossue, mais qui agit en "petite mère" à l'âge de huit ans, ou les grands yeux affamés des petits Henri et Lénore quand ils regardent leur père manger un morceau de viande. "Le romancier expérimenteur," a-t-il dit, est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme de phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé." 2 En appliquant ces définitions à Germinial, il est possible de dire que Zola regardait comme prouvée l'équation entre la pauvreté et la dégénérescence humaine. On sait, d'ailleurs, que le naturalisme dont il se réclame s'attache aux théories de Taine sur le déterminisme du milieu, et du moment. Ainsi peut-il écrire, à propos de Jeanlin qu'Etienne, " . . . le regardait, avec son museau, ses yeux verts, ses grands oreilles, dans sa dégénérescence d'avorton à l'intelligence obscure et d'une ruse de sauvage, lentement repris par l'animalité ancienne. La mine qui l'avait fait, venait de l'achever, en lui cassant les jambes." (p.267).3

Résultat de plusieurs générations faibles de son enfance sous terre, Jeanlin ne peut que retourner aux instincts de la bête quand arrive le moment fatal. Etienne aussi, en dépit de sa meilleure éducation, ne peut résister aux impulsions héréditaires. Le jour de la destruction des mines, seules les gifles de Catherine l'empêchent de tuer Chaval. Il avait " . . . l'envie de manger un homme, lorsqu'il buvait, empoisonné dès le troisième verre, tellement ses souïards de parents lui avaient mis cette saleté dans le corps" (p.335). Plus tard, dans la mine, quand il réussit à tuer Chaval,

"sous la pousée de la léison héréditaire"(p.482), il se souvient de "cet inutile combat contre le poison qui dormait dans ses muscles, l'acool lentement accumulé de sa race" (p.483).

Par contre, l'auteur ne prend pas parti. Il met dans la bouche de ses personnages-philosophes des idées qui vont de l'inévitable évolution vers un socialisme modéré (Rasseneur), en passant par divers niveaux de collectivisme (Etienne) jusqu'à l'anarchie (Souvarine). Il ne déclare pas sa préférence; si aucune tentative ne réussit dans le roman, c'est que la science n'a pas encore trouvé le facteur déterminant et la question reste ouverte. Il ne condamne même pas Souvarine qui détruit le Voreux et tant d'hommes; il semble constater péniblement que la destruction complète de la société de libéralisme capitaliste sera peut-être nécessaire. "Ce sera lui [Souvarine], sans doute, quand la bourgeoisie agonisante entendra sous elle, à chacun de ses pas, éclater le pavé des rues" (p.459).

On peut donc trouver le sens du roman dans le discours d'Etienne qui développe ses idées et convainc les autres. "Mais, à présent, le mineur s'éveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine; et l'on verrait un matin ce qu'il pousserait au beau milieu des champs: oui, il pousserait des hommes, une armée d'hommes qui rétabliraient la justice" (p.179). Il n'y a pas de doute que Germinal renferme un message social pour la bourgeoisie: il faut se décider à rendre justice aux travailleurs, ou se résigner à subir une révolution complète. C'est déjà "J'accuse." Cependant, une question de politique sociale ne suffit pas pour faire une oeuvre d'art; elle peut, au contraire, y nuire. Le journaliste peut énumérer les injustices; il peut même peindre une scène larmoyante à partir

de la simple réalité. Mais le romancier doit transformer cette matière crue en art, en lui imposant une forme.

Quand Zola parle du "Roman expérimental," il entend les méthodes de la science moderne où l'on met en contact deux corps pour étudier leurs réactions. Il reconnaît que l'homme est plus compliqué que la chimie, que l'on ne sait pas toutes les causes des "phénomènes cérébraux", mais il insiste qu'elles peuvent être déterminées et qu'il faut poursuivre avec ce qu'on sait déjà. La forme de Germinal se veut donc analogue à celle d'une expérience scientifique. En gros, il y a deux éléments combustibles: le peuple, qui souffre en silence depuis longtemps, représenté par le coron de mineurs des Deux-Cent-Quarante, et la bourgeoisie (ou le pouvoir, ou l'argent, peu importe) symbolisée par la gérance et les mines, surtout le Voreux. Etienne Lantier, étranger, ouvrier mais plus instruit, entre sur la scène, et, en établissant un nouveau contact, devient le catalyseur d'une réaction violente.

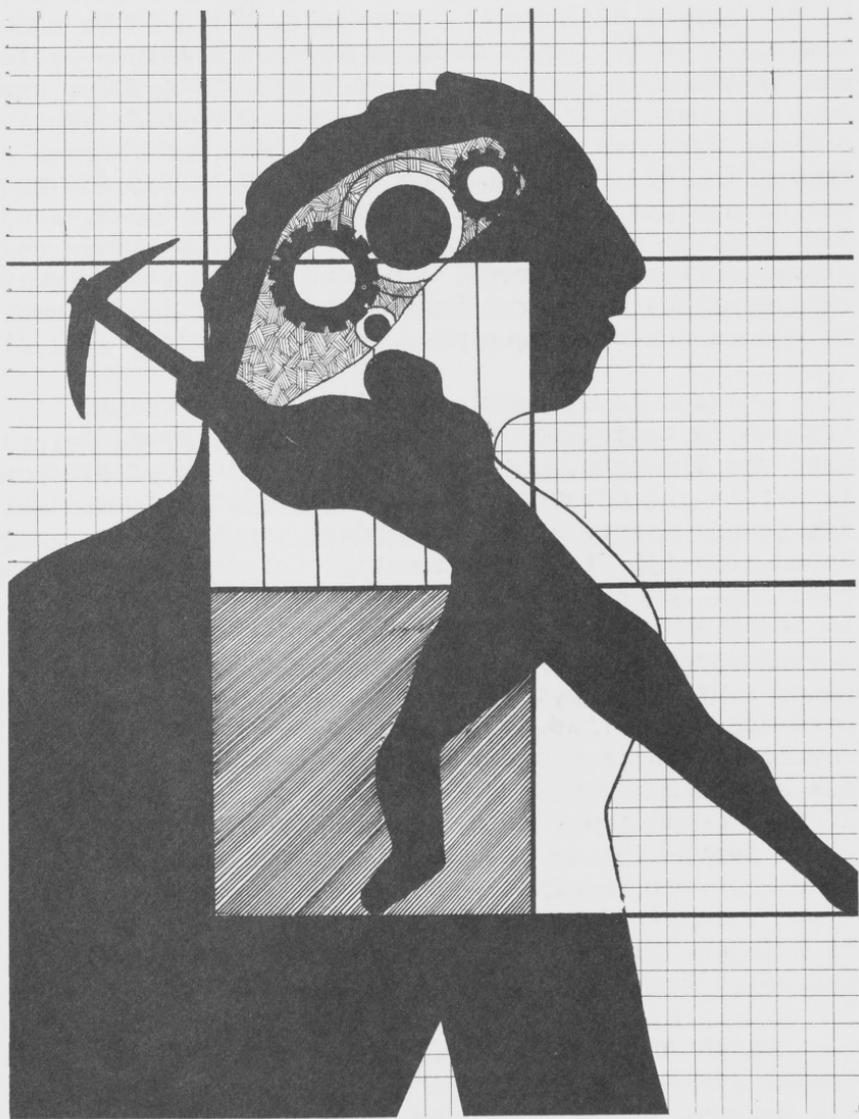
Comme s'il faisait une expérience scientifique, Zola a donné à Germinal une structure presque géométrique. Le roman est encadré par l'arrivée et le départ d'Etienne, agent provocateur, qui amène le lecteur avec lui, in medias res. Le point de vue est le plus souvent celui d'Etienne. Dans les deux premières parties, tous les éléments de l'intrigue sont introduits, les personnages, le milieu et les problèmes, d'une façon assez naturelle, et tous auront leur dénouement après la secousse. Dans le premier chapitre, Etienne arrive au bord de la fosse Voreux, dont la ruine sera presque la dernière chose qu'il verra avant son départ. Il a besoin de travail, mais il éprouve "une peur du Voreux" (p.39), qui présage

son enterrement dans la fosse dans la dernière partie et qui sera reflété par sa peur de la mine dans le dernier chapitre. "Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine" (p.39). Après le déplacement causé par la destruction du Voreux, la fosse Jean-Bart reprend le thème, "et il retrouvait le monstre avalant sa ration de chair humaine ... avec le coup de gosier facile d'un géant vorace" (p.494). Il semble que les mine renaissent de leurs cendres, comme des choses éternelles! L'ombre de la Régie absente, ce propriétaire impossible à combattre car on ne le voit jamais, apparaît dans le premier chapitre. C'est Bonnemort qui en parle, ". . . sa voix avait pris une sorte de peur religieuse, c'était comme s'il eût parlé d'un tabernacle inaccessible, auquel ils donnaient tous leur chair, et qu'ils n'avaient jamais vu" (p.39). Dans l'espoir du dernier chapitre, Etienne rêve, "Le dieu repu et accroupi en crèvant sur l'heure, l'idole monstrueuse, cachée au fond de son tabernacle, dans cet inconnu lointain où les misérables la nourrissaient de leur chair, sans l'avoir jamais vue" (p.501). La même formule revient à plusieurs reprises, par exemple, dans la sixième partie, premier chapitre.

Le premier chapitre met donc en jeu le pouvoir écrasant. Le deuxième retrouve le peuple dans le coron chez les Maheu, préparant dans la nuit pour le travail; et il s'agit bien du "peuple", la bête humaine que Zola oppose à la bête méchante et mécanique des fosses. En dépit de la propreté de la petite maison des Maheu, on sent ce matin "le bétail humain" (p.40). Quand le petit groupe part, c'est avec "un piétinement de troupeau" (p.48). Cette expression reparait souvent à travers le roman, et revient dans le dernier chapitre tandis qu'Etienne

regarde les ouvriers qui retournent aux fosses après leur défaite, "le troupeau piétinait, des files d'hommes trottant le nez vers la terre, ainsi que du bétail mené à l'abattoir" (p.493). Et de nouveau dans les pensées de Souvarine regardant les ouvriers, Etienne et Catherine inclus, qui retournent au travail après la grève, juste avant la destruction du Voreux par l'anarchiste, "passant avec leur sourd piétinement de troupeau Il les comptait, comme les bouchers comptent les bêtes, à l'entrée de l'abattoir" (p.444). Cette fois-ci, on va assassiner les "bêtes" et la répétition des mêmes mots semble dire qu'il y aura encore plus de morts avant de remporter la victoire finale. "Le nez vers la terre" est une variation de l'expression fréquente "l'échine pliée". Ainsi, dès le troisième chapitre, les deux bêtes, le peuple et la mine sont-ils face à face, et Etienne les relie d'une nouvelle façon. Dès lors, les problèmes se multiplient: le boisage ne suffit pas, les berlines ne sont pas assez pleines, la paie, déjà trop basse, va diminuer. Un jour, le troupeau ne piétinera pas, les hommes lèveront le nez et refuseront de plier l'échine.

Les deux premières parties re présentent un seul jour et offrent la même opposition que les deux premiers chapitres. La première est la nuit, l'obscurité, le travail pénible, la vie sous terre, l'ascendance de la machine. La deuxième montre le jour, la lumière, la vie, l'ascendance de l'homme. Puisqu'il est accablé de pauvreté, il souffre la faim, mais il a tout de même ses petits plaisirs et surtout la capacité de se reprendre. Voilà le sens du cinquième chapitre de la seconde partie, où les jeunes couples et même les enfants viennent faire l'amour autour de la fosse abandonnée. "Il y avait des trous pour tous" (p.141). On a d'abord l'impression de lapins qui s'accouplent dans une orgie sans valeur humaine, mais bientôt on voit aussi la force de la vie.



Cette fosse en ruine est en quelque sorte reconquise par les forces de la nature; une herbe épaisse et des arbres déjà forts y poussent. "Et il semblait que ce fût, autour de la machine éteinte... une revanche de la création, le libre amour qui, sous le coup de fouet de l'instinct, plantait des enfants dans les ventres de ces filles, à peine femmes" (p.142). Le peuple continue. On peut l'écraser et non pas le détruire. Mais comme le livre lui-même, ce chapitre est encadré par deux vues significatives du Voreux, dont des images jumelles terminent les deux premières parties, car il impose sa menace contre chaque mouvement du peuple.

Suivant la structure de l'expérience scientifique, la troisième partie est comme le bouillement des éléments, et les images du printemps dans la partie précédente y préparaient: évocations des jeunes amants et de la verdure renaissante; Maheu travaillait dans son potager et Jeanlin cueillait des pissenlits. Maintenant, à mesure que la terre se renouvelle, des désirs d'amélioration bourgeonnent et grandissent, et c'est toujours le catalyseur, Etienne, qui sème et les entretient. Il persuade les autres d'organiser une caisse de prévoyance qui unit, pour la première fois, les individus, selon leur propre volonté, et non pas sous l'effet de la contrainte. C'est ici, au milieu de cette partie, que se trouvent les remarques, citées plus haut, sur le mineur qui "germait dans la terre" d'où "poussait des hommes"; comme l'été apporte la moisson, "ça poussait petit à petit, une rude moisson d'hommes, qui mûrissait au soleil" (p.179).

En automne, les hommes se croient prêts; leur ennemi les pousse à l'action en réduisant la paie; ils pensent que la grève est nécessaire. Le départ de Catherine avec Chaval coïncide avec la décision d'Etienne que le moment de la grève est venu.

Catherine qu'Etienne désire, alors qu'elle n'est pas encore nuible, est le signe des faiblesses qui mèneront à l'échec des charbonniers dans leur première tentative de soulèvement. La situation exige des mesures désespérées, mais il est trop tôt. La caisse de prévoyance n'est pas assez pleine pour s'opposer au pouvoir, l'hiver vient, l'unité n'est pas complète. Catherine elle-même passe à une autre fosse, Jean-Bart, et continue à travailler. Même si les hommes sont mûrs, le temps ne l'est pas. A la fin de la troisième partie, Etienne se sent enfin le chef des ouvriers, et quand il dit "il est temps," il sait que les autres le suivront.

Les idées et les espoirs éveillés à travers la troisième partie enfantent les événements de la quatrième; la patience est parvenue à se limiter, les hommes se mettent debout. Ils ne sont plus peuple-bête mais peuple-union, et la structure géométrique reflète la clarté de leur vision et de leur résolution. Les eaux ténébreuses de l'expérience se clarifient. Or, le roman est divisé en sept parties de longueur presque égale; cette partie est donc centrale et dans une position dominante. Trois parties formées chacune de cinq chapitres précédaient et trois parties de six chapitres suivront, tandis que la quatrième a sept chapitres. Comme les deux parties du commencement, les deux premiers chapitres comprennent un seul jour et ils opposent aussi deux éléments: c'est le premier jour de la grève au Voreux, et les délégués des mineurs sont montrés sur le fond des bourgeois de la gérance; ils forment vraiment deux groupes de représentants, mais les responsables du second groupe sont cette force absente, ce "dieu inconnu, accroupi au fond de son tabernacle" (p.230). L'impossibilité d'empoigner l'ennemi est déjà un échec à l'origine même de la tentative. Le directeur, M. Hennebeau, déjeune avec des amis quand les

mineurs arrivent, et le luxe de la table contraste fortement avec la gaucherie des ouvriers. Cette fois, enfin, s'opposent deux groupes d'hommes au lieu des deux corps, monstre-machine et peuple-bête, des premiers chapitres.

Les chapitres trois et cinq commencent chacun par constater le passage d'une quinzaine de jours et puis ils décrivent les souffrances des familles. L'un raconte l'épuisement de la caisse de prévoyance; l'autre dit l'insuffisance de l'argent envoyé par l'Internationale. Le premier montre le marchand Maigrat qui cesse de faire crédit; le deuxième montre la foule des femmes qui partait à l'assaut. Ces chapitres sont presque des miroirs l'un de l'autre, à cette différence près que la situation est beaucoup plus désespérée la seconde fois. Le manque d'argent annonce la deuxième cause d'échec. En revanche la ressource la plus importante reste et se développe: la grève se généralise, l'unité des mineurs s'intensifie.

Le quatrième chapitre, juste au centre du roman, raconte l'organisation de l'Internationale au "Bon-Joyeux" dans des décors où l'on a dansé autrefois. Les ouvriers montrent leur solidarité, mais ils placent dans l'Internationale beaucoup d'espoir qui sera déçu. Au milieu du concert des voix qui sont d'accord, certaines chantent une mélodie différente, ainsi celle de l'ancien chef Rasseneur qui, par peur de violence, préfère le progrès lent. Alors, au milieu de l'exaltation qui entraîne l'union, il faut fuir les gendarmes. Il y a déjà beaucoup d'obstacles au succès des grévistes. Le chapitre finit sur un présage, "Et, dans cet élan d'espoir, il y avit autre chose encore, quelque chose encore, quelque chose d'assombri et de farouche, une violence dont le vent allait enfiévrer les coronas, aux quatre coins du pays"

(p.256). A ce moment, la victoire est encore possible, car la violence n'est pas l'énergie du désespoir.

Les chapitres six et sept forment un parallèle avec les chapitres un et deux quant à la durée, mais les oppositions, assez indéfinies, se manifestent entre les ouvriers. Il y a ceux qui ne sont pas sérieux, tels que Zacharie et Moquet; Jeanlin qui est devenu sauvage, presque criminel, et, anarchiste; enfin il y a Rasseneur dont la modération est brutalement rejetée. Tout de même, voilà M. Hennebeau qui passe sur son cheval et envie les gens qu'il voit marcher vers le rendez-vous, car il pense voir des amoureux. Il semble que la gérance ne comprendra jamais!

Tous les fils du chapitre six mènent à la grande réunion dans la forêt du chapitre où l'avenir de la grève sera décidé. Trois mille personnes piétinent vers le rendez-vous, "emportés d'une seule âme" (p.281), mais pas le dos courbé. Quelle preuve de solidarité! Mais c'est précisément dans cette solidarité que se trouvent les germes de la défaite; il faudra forcer ceux qui ne sont pas de ce grand nombre à se plier à la décision de la majorité. Enivrée par le sentiment de son pouvoir, la foule devient cohue, et même les plus sages perdent leur bon sens. Les Maheu, jusqu'ici raisonnables, partagent l'exaltation générale; Etienne, ivre de sa popularité, réagit avec le groupe et subit son influence au lieu de le guider. Rasseneur, seule voix de la raison, est réduit au silence, et, Chaval, jaloux, consent à la grève sans sincérité. A la fin de la quatrième partie, le peuple est au comble de son unité et de son pouvoir, mais les impurtés qui gâteront l'expérience se font déjà sentir, comme les origines de la pourriture se trouvent dans le fruit mûr.

La sixième partie ne dure qu'un jour comme

les deux premières parties, et c'est maintenant la guerre à mort entre les éléments présentés au commencement. En dépit de la décision déclamée de fermeté, c'est ici que la rage éclate. La manie de détruire et la vengeance remplacent la décision réfléchie dans ces gens qui souffrent depuis si longtemps. La manifestation devient émeute, le mouvement qui se propage de besoin confuse de fosse en fosse reflète l'absence de but. L'ivresse croissante d'Etienne reflète l'ivresse de la cohue, et Etienne participe enfin à ce qu'il avait d'abord interdit. Il a failli tuer Chaval et la foule a failli détruire son moyen d'existence en voulant l'améliorer. A la fin, quand les femmes attaquent le cadavre de Maigrat et lui arrachent le membre sexuel, elles en font la personnification de leur impuissance devant le besoin de manger et elles se vengent de son refus de les aider en leur faisant crédit. Ce besoin de pain a remplacé tout autre but à la fin de la journée; au milieu de ces affamés, le simple cri, "du pain," par son retour à l'essentiel, signifie l'aspiration légitime. Dans le cours de la journée, ce besoin réel est souligné par le contrepoint des bourgeois à l'aise qui préparent un grand dîner, et dont la plus grande peur semble être que les pâtisseries n'arriveront pas à temps. Précisément, derrière les gendarmes qui chassent le peuple, dans la dernière phrase de la partie, arrive la voiture du pâtissier. Rien n'a changé, et après la grande manifestation manquée, la chute est rapide.

Dans la sixième partie, la souffrance est presque impossible à soutenir et la grève est presque totale. On s'obstine à continuer car on a trop souffert pour céder. On peut même réussir encore jusqu'à l'arrivée des briseurs de grève, qui enlèvera aux grévistes leur unique arme; alors la rage éclate de nouveau avec une grêle

inutile de briques, à quoi répondent les balles des soldats. Le sang des morts commence à arroser la terre d'où "pousserait des hommes." Les yeux pâles de Souvarine regardent.

Après la confusion des cinquième et sixième parties qui reflète la détérioration des choses, la structure géométrique s'impose nettement dans la septième partie. Il y a six chapitres dont le premier et le dernier sont des résumés; le premier présage le commencement du printemps, et le dernier se situe en plein avril. Le deuxième raconte la nuit où Souvarine a miné le Voreux, et le troisième la mort de la mine. "C'était fini, la bête mauvaise, accroupie dans ce creux, gorgée de chair humaine, ne soufflait plus de son haleine grosse et longue. Tout entier, le Voreux venait de couler à l'abîme" (p.458). Avec une nouvelle charge de chair humaine qui inclut Etienne, Catherine et Chaval. Est-ce qu'il faut que la fosse, qui est au centre de la lutte meure pour laisser grandir le nouvel ordre? Est-ce que c'est une offrande aux dieux, une vengeance, ou peut-être un geste gratuit de la part de Souvarine, l'anarchiste? Les chapitres quatre et cinq couvrent, comme le premier, une quinzaine de jours chacun, mais c'est la même période qui est racontée de deux points de vue. D'abord, on suit les travaux de sauvetage, puis, les aventures des victimes. Comme Jeanlin a tué le petit soldat, (VI,4), Etienne assomme enfin l'homme qui l'a séparé de Catherine. Elle peut maintenant se donner à lui; pour cela il fallait d'abord qu'elle soit libre et qu'elle soit devenue femme. Son premier flot menstruel n'apparaît qu'après la bataille où son père a trouvé la mort. Elle meurt, car c'est son rôle de se donner; Etienne reçoit d'elle sa force car son rôle est de continuer le combat. "Cela est bon qu'elle soit morte, il naîtra des héros de son sang" (p.438), dit Souvarine au sujet de sa maîtresse qu'il a vu exécuter il y a

longtemps. Catherine est comme la dernière et la plus fertile de ces morts qui vont nourrir la renaissance.

Le dernier chapitre est vraiment un postlude. Après six semaines à l'hôpital, Etienne revient dire au revoir à ses amis. Le travail est maintenant à Jean-Bart; ce changement signifie-t-il un commencement? Après toute sa souffrance, après la perte de la moitié de sa famille, voilà la Maheude qui travaille du nouveau dans la fosse. Redevenue philosophe, elle accepte et continue. C'est la mère éternelle, ventre du peuple, qui renferme en quelque sorte la race, qui assure la continuation de la vie. Elle est aussi forte que ce "dieu repu et accroupi, cachée au fond de son tabernacle"(p.501) qui a exigé tant de martyrs.

Le roman dure treize mois, c'est-à-dire un an et un mois, et ce mois de la fin est avril. L'intrigue proprement dite s'étend de mars à mars, ou d'une fin d'hiver à la fin de l'hiver suivant. Le germe qui avait poussé la première année a été coupé trop jeune et est mort, mais le printemps revient et la germination recommence. Dans ce postlude au printemps, Zola finit sur un ton d'allégresse, d'espoir confiant, de lyrisme. Il répète son message, "Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre" (p.502).

La structure géométrique reflète le message clair et le résultat de l'expérience. Après toutes les réactions, les éléments esquissés dès les premiers chapitres reapparaissent à la fin; ils ne sont que déplacés. Il faudra une autre tentative.



Le naturalisme de Zola suppose une dose énorme de coïncidence pour montrer nettement les oppositions qu'il veut établir, aussi bien qu'un entassement de détails bizarres; aussi ce que l'auteur voit comme la vraie réalité est souvent moins vraisemblable qu'une oeuvre d'imagination pure. Il est un bon narrateur mais il manque souvent de profondeur et ses analogies sont trop évidentes. C'est-à-dire qu'il insiste tellement sur certains de ses thèmes qu'il en vient à se répéter de manière gênante. Son art rend son message plus agréable, mais l'évidence du message nuit à l'art.

PATRICIA L. VAN SICKEL
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹On peut trouver cette préface dans: Herbert S. Gershman et Kerman B. Whitworth, Jr., Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle (Paris: Union Générale d'Éditions, 1971)p.225.

²Le Roman expérimental d'Emile Zola se trouve à la page 307 de l'anthologie citée.

³Les références renvoient à Emile Zola, Germinal (Paris: Garnier-Flammarion, 1968).

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 1975-76. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

BOB & CORRINE ANDERSON
TOM BOOKER
BARBARA CRAIG
MATTIE CRUMRINE
JACQUELINE CURTIS
JOHN ERICKSON
BRYANT C. FREEMAN
LEE D. GERSTENHABER
J. THEODORE JOHNSON, JR.
NORRIS J. LACY
JOHN R. WILLIAMS

AMIS BIENFAITEURS:

WILLIAM & MARJORIE ARGERSINGER
NICOLE ARONSON
LUCIE M. BRYANT
RAYMOND & ANNE CERF
DANA CLINTON
FRANCESCA D'ANTONI
LINDA DAVISSON
CLAIRE L. DEHON
DAVID A. DINNEEN
MARY ANNE DIORIO
KATHLEEN GALLAGHER
MURLE MORDY
MARY GAYLE PIFER
HANS & ROSEANNE RUNTE
PAT VAN SICKLE
BARBARA THOMPSON
KENNETH S. WHITE
ELIZABETH WITT

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

