

# chimeres



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



CHIMERES

---

Printemps

1974

---

Rédacteur:

Dana G. Clinton-Roper

Rédacteur Adjoint:

Lee D. Gerstenhaber

Conseillers universitaires:

Anne Lacombe  
Joannès Pichon  
Kenneth S. White

Conseiller Stylistique:

C. de la Ménardière  
*University of  
South Florida*

Collaborateurs:

Ann Brummel  
Linda Davisson  
Shirley Downer  
Kathleen Gallagher  
Leissa Gordon  
Laura Heller  
Donna Chris Lorg  
John E. Magerus  
Jeffrey Osikowicz  
Mary Gay Palmer

David Radd  
Susan Ramsey  
Jean Salien  
Dorothy Jean Slentz  
Carolynne Walters  
Gene Ann Warneke  
Elizabeth S. Witt  
Geneviève M. Wolff  
Micheline Woolard  
Terrence Wright

## Table des Illustrations

Couverture . . . . .	Norris Lacy
Page 6 . . . . .	Jan Tracy
Page 12. . . . .	Nancy Johnson
Page 23. . . . .	Paul King
Page 32. . . . .	Richard Burnett
Page 40. . . . .	Richard Burnett
Page 52. . . . .	Mark Oetting
Page 67. . . . .	Charles Hall
Page 75. . . . .	Lynn Rublee
Page 78. . . . .	James Morgan
Page 80. . . . .	Charles Hall
Page 89. . . . .	Mark Potter
Page 91. . . . .	Gary Samuelson

# Table des Matières

<i>Mustapha K. Bénouis</i> : Conjugaison. . . . .	4
<i>Genevieve Wolff</i> : L'Eloignement chez Oreste, Jeanine, et Jonas. . . . .	5
<i>Mustapha K. Bénouis</i> : Invitation aux Voyages . .	13
<i>Leissa Gordon</i> : The Love-Lyrics of Arnaut Daniel and Dante. . . . .	15
<i>Mustapha K. Bénouis</i> : Claire de Lune sur la Boîte. . . . .	31
<i>Jan Pallister</i> : Poème. . . . .	32
<i>Terrence D. Wright</i> : La Fonction du dialogue dans <u>Pantagruel</u> . . . . .	33
<i>John E. Magerus</i> : Absence/Présence et la structure de <u>la Nouvelle</u> <u>Héloïse</u> . . . . .	41
<i>John E. Magerus</i> : Le Premier baiser de l'amour .	53
<i>Shelley Stern &amp; Anne Wagner</i> : Commencement de Parti. . . . .	57
<i>Jan Pallister</i> : Les Fleurs du Mal. . . . .	68
<i>Daniel Celce-Murcia</i> : Une Lettre inédite de Sade.	69
<i>David Radd</i> : La Tyrannie des Etudes. . . . .	79
<i>Chriss Davis</i> : Base du style unique du <u>Cid</u> . . .	81
<i>Mark W. McRae &amp; Christopher R. McRae</i> : Hommage à Dali . . . . .	90

# Conjugaison

1ère personne: L'Etat, c'est moi!

2ème personne: Je suis l'état second

3ème personne: Nous sommes le Tiers Etat  
Tout cela est bien singulier.

1ère personne du pluriel: L'Etat c'est nous, c'est tout.

2ème personne du pluriel: Vous êtes des tas d'états dans l'état.

3ème personne du pluriel: Il n'y a pas d'état à cet étage:  
Raison d'état!

Cela est encore singulier.

Le général: Je suis l'Etat-Major!

Le maire: Et moi l'état civil!

Le strapontin: L'état de siège,

Le cheval: L'état long,

Le patron: L'établissement,

Le curé: L'état providence.

Tout le monde(enfin un singulier pluriel): Etre état  
ou ne pas être état,  
voilà la question  
De la nation  
A l'état pur.

Mustapha K. Bénouis

# L'Eloignement chez Oreste, Jeanine, et Jonas

Geneviève Wolff

"Un des thèmes les plus riches de l'existentialisme est certainement la critique de 'l'aliénation,' où la personne se vide ou s'étourdit dans un milieu extérieur, se fait chose et se renonce comme personne. Tel est le 'divertissement' chez Pascal, la vie 'esthétique' chez Kierkegaard, la 'vie inauthentique' chez Heidegger, 'l'objectivation' chez Berdiaeff, chez Sartre l'engluement dans 'l'en-soi' et l'attitude de 'mauvaise foi' (celle du 'salaud') qui en résulte."<sup>1</sup> C'est donc afin de se débarrasser de cet engluement que l'homme connaît un éloignement métaphysique; tel est le sort du personnage sartrien Oreste dans Les Mouches et celui des créations camusiennes, Jeanine et Jonas dans L'Exil et le Royaume.

En créant son oeuvre théâtrale Les Mouches, Sartre se sert du mythe d'Electre de Sophocle, non pas parce qu'il révère les Grecs, mais parce qu'il veut démontrer que les demandes de la vie ne changent guère mais changent "en situation" avec le passage du temps, et que l'être humain est condamné à lutter pour sa liberté. Le spectateur du XX<sup>e</sup> siècle peut, en effet, comprendre Oreste, car la situation dans laquelle il se trouve est plus ou moins semblable à la sienne. Oreste est un être déraciné, aliéné de lui-même et de sa société, puis éloigné d'autrui. Nous le comprenons car son aliénation est comparable à la nôtre; son



angoisse nous appartient. C'est en s'engageant qu'Oreste combat son aliénation, mais il est condamné à un éloignement métaphysique qui l'oblige à quitter la ville d'Argos.

Lorsqu'Oreste arrive dans sa ville natale, Argos est baignée de soleil. Ce n'est pas le beau soleil méditerranéen de Camus caressant les fleurs, mais plutôt un soleil assez comparable au soleil brûlant de L'Etranger. "Partout ce sont les mêmes cris d'épouvante et les mêmes débandades, les lourdes courses noires dans les rues aveuglantes. Pouah! Ces rues désertes, l'air qui tremble, et ce soleil. . . Qu'y a-t-il de plus sinistre que le soleil?" (p. 104)<sup>2</sup> C'est au milieu de ce monde brûlant, putréfiable qu'Oreste comprend qu'il est un étranger. "Je suis né ici et je dois demander mon chemin comme un passant" (p. 104); "Personne ne m'attend. Je vais de ville en ville, étranger aux autres et à moi-même, et les villes se referment derrière moi comme une eau tranquille" (p. 174). Nous voyons ici, non seulement l'idée d'aliénation et d'isolement moral, mais aussi l'image du voyageur sans patrie. Cette aliénation, qui le conduira à son éloignement, est également intensifiée par la notion de chaleur, cette chaleur qui engouffre la ville d'Argos et l'enveloppe d'un nuage opprimant. Cette chaleur peut être considérée son ennemi, car elle est le symbole réel du monde englué dans le remords, et de plus elle fait partie de la cité qu'il ne reconnaît pas. "Cette maudite chaleur. . . une chaleur cloporte. . . cette chaleur qui roussit mes cheveux. . ." Le contraste entre sa beauté physique dont sa soeur Electre fait mention, et la laideur physique des habitants d'Argos, "leur teint de cire, leurs yeux caves" (p. 150), accentue également le fait qu'Oreste est éloigné, étranger de ce monde chaotique dans lequel il est plongé; et que sa présence choque.

Bien qu'Oreste soit conscient de son aliénation, c'est-à-dire bien qu'il comprenne qu'il est divorcé d'Argos, il se croit néanmoins libre et l'indique au pédagogue en se comparant à une toile d'araignée. "Je ne peux pas me plaindre: tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air" (p. 120). Nous avons donc ici l'idée de liberté, de légèreté, mais d'une liberté fautive et précaire. Tout comme Roquentin dans La Nausée, Oreste n'est pas heureux, il est dans une situation tout à fait paradoxale. D'un côté il affirme qu'il est libre, et de l'autre il démontre par ses paroles l'oppression qu'il ressent et qui, une fois de plus, souligne qu'il est non seulement aliéné de sa société, mais isolé de lui-même puisqu'il ne comprend pas la situation dans laquelle il est. Il se sent enchaîné et se compare à un prisonnier, un esclave: "Comprends-moi, je veux être un homme de quelque part, . . .tiens un esclave, lorsqu'il passe, las et rechigné, portant un fardeau lourd . . ." (p. 175).

Sa révolte intérieure va éventuellement le conduire au crime, et le libérer. En choisissant son avenir, et c'est ce qu'Oreste fait par "son acte," l'être humain est condamné à un éloignement permanent; c'est là le prix qu'il doit payer pour sa liberté. Oreste quitte donc son royaume, c'est-à-dire son exil, avec les Erinnyes derrière lui. Repoussé dès son arrivée à Argos ("J'étais venu réclamer mon royaume et vous m'avez repoussé parce que je n'étais pas des vôtres. . ." p.244), il s'éloigne volontairement.

Dans l'Etranger, l'éloignement graduel de Meursault se développe et symbolise le changement intellectuel d'un homme qui éventuellement le pousse à accepter sa destinée. Meursault, tout comme Oreste, tue et se libère de l'absurdité du monde physique. Dans L'Exil et le Royaume, les

héros ou anti-héros camusiens connaissent l'aliénation, l'éloignement, mais par contre, à l'exception du Renégat, ils ne se baignent pas dans la violence et le crime pour obtenir leur liberté. Dans "La Femme adultère," Jeanine est éloignée de son mari. Rien ne les rattache car, comme elle le souligne, "ils n'avaient pas eu d'enfants. Les années avaient passé, dans la pénombre qu'ils entretenaient, volets mi-clos" (p. 15).<sup>3</sup> Elle est donc consciente de son exil. Le monde physique qu'elle voit autour d'elle lui fait peur; "c'est un monde dénudé, pauvre" (p. 19). Le fait qu'elle en a peur souligne son éloignement puisque, comme l'indique Camus, on a peur seulement d'un monde que l'on ne peut pas comprendre. Ce monde physique l'effraie donc et lui fait ressentir son isolement spirituel. "Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit du coeur" (p. 19). Le froid qui la pénétrait évoque l'image de la mort qui prend possession du corps humain. Dans son aliénation, Jeanine est parfois presque comme une morte, mais son divorce du monde physique, de son mari, de sa société, la rapproche de la nature qu'elle comprend comme un être qui a frôlé la mort, ou est près à mourir. Ceci est indiqué par les choses qui peuvent être ressenties par l'odorat: "un parfum de poussière et de café, la fumée d'un feu d'écorce, l'oduer de la pierre, du mouton. . ." (p. 23). Exilée dans un monde indifférent, Jeanine aperçoit son royaume, sa liberté. "Depuis toujours, sur la terre sèche, raclée jusqu'à l'os, de ce pays démesuré, quelques hommes cheminaient sans trêve. . . Jeanine ne savait pas pourquoi cette idée l'emplissait d'une tristesse si douce et si vaste qu'elle lui faisait fermer les yeux. Elle savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais, sinon à ce fugitif instant. . ." (p. 27).

C'est à cet instant qu'elle devient consciente de son sort, elle vient de renaître, mais cette renaissance est figée à jamais dans son coeur tel qu'un paysage l'est sur la toile du peintre. Elle voit lucidement sa condition; la vision qu'elle a eu de son royaume lui a permis d'accepter sa vie telle qu'elle est. Ceci est mis en relief par le fait qu'elle retourne près de son mari. Elle continue à vivre moralement éloignée de son époux; c'est un éloignement inexplicable, mais dont elle est consciente, "mais il grogna lorsqu'elle se coucha. . . Il parla et elle ne comprit pas ce qu'il disait" (p. 34).

Ce même genre d'isolement et de soumission est démontré par Camus dans "Jonas." Jonas est un être faible, sans connaissance de la vie ou de lui-même. Son isolement mental le rend tout à fait vulnérable aux méfaits de la vie moderne. Il devient un archétype de "l'homme masse" isolé de lui-même, éloigné de sa famille, aliéné de son milieu. La vie moderne l'engouffre, mais son inconscience, son divorce entier du monde physique et de la réalité de la vie sont révélés par des phrases vagues et faibles qui sont répétées plusieurs fois. "Ce sera comme vous voudrez. . . c'est vrai. . . bonne idée." C'est au milieu de cet exil, c'est-à-dire le monde, qu'il découvre son royaume, un genre de cachot qu'il construit et dans lequel il va peindre. Le fait qu'il reste dans son cercle familial souligne de façon évidente qu'il accepte sa vie, et son sort; toutefois, il s'éloigne mentalement et prend refuge dans son "royaume." Engouffré par la vie moderne, il tisse un cocon autour de lui, et c'est dans ce cocon que s'opère une métamorphose. Sa renaissance prend donc place lorsqu'il construit son refuge.

En comparant le personnage sartrien d'Oreste et les créations camusiennes, nous constatons qu'ils représentent tous la même vision philoso-

phique de l'éloignement et de la distance de l'homme existentialiste. En s'éloignant, Oreste rejette la vie qui l'entoure, Il crée donc sa propre vie, sa propre philosophie et adhère seulement aux règles qu'il se fait pour lui-même. Son acte et sa décision forte le libèrent et l'éloignent. Jeanine et Jonas découvrent leur liberté, et leur royaume, et ils s'éloignent également; toutefois, ils acceptent la vie telle qu'elle est, et ils restent dans le cercle familial.

*The University of Kansas*

#### Notes

1

Emmanuel Mounier, Carnets de route: L'espoir des désespérés (Paris: Editions du Seuil, 1953), p. 178.

2

Toutes les citations des Mouches de Sartre sont tirées des Editions Gallimard (Paris, 1947).

3

Toutes les citations de "Jonas" et de "La Femme adultère" sont tirées de L'Exil et le royaume (Paris: Editions Gallimard, 1957).



## Invitation aux Voyages

Mignonne, allons voir  
Si le Népal là-haut  
A un ciel aussi bleu  
Que le bleu de méthylène.  
Sikkim m'était conté  
J'en Katmandou pas tant,  
J'irai à Béhobie  
En Casamance  
Ou au Gobi.  
Je prendrai mes cliques et mes claques  
Pour aller voir les Kazakhs et les Cosaques  
J'irai par la Corée  
J'irai par l'Espagne  
Et pourquoi pas le Mexique?  
Je sais que le Yucatan  
M'attend.  
Nous lèverons l'ancre pour la Chine  
Nous irons entendre craquer  
Le cratère du Krakatoa  
Et voir les Chinois de Cholon  
Changer leurs chemises chamarrées.  
Et de là, à Delhi  
De l'Inde goûter les poules et les marrons  
Pondichéry, Chandernagor  
Ma belle chérie, ma Belphégor.  
Embarquons pour Madère,

Laissons les chiens aboyer à Pampelune  
Et miauler les chattes siamoises de Minneapolis.  
Connais-tu Tripoli?  
Connais-tu Trébizonde?  
Tlemcen, Laghouat et Djedjelli?  
La mer d'Aral, la Terre de Feu,  
Le Khorassan et l'Arbre Sec?  
Amie, amie!  
N'attendons à demain  
Voyons dès aujourd'hui  
Les mille coins du paradis.

Mustapha K. Bénouis

*The University of Hawaii*

# The Love-Lyrics of Arnaut Daniel and Dante

Leissa Gordon

Critics have much discussed the mention that Dante makes of the Provençal poet, Arnaut Daniel, in his masterpiece, The Divine Comedy. It is in the Purgatorio that Dante allows his literary predecessor, Guido Guinicelli, to praise Daniel's fine qualities as a poet.

"O brother," said he, "He who is singled by  
My finger (he pointed to a spirit in front)  
Wrought better in the mother-tongue than I.  
Whether in verses of love or prose romaunt  
He surpassed all; and let the fools contend  
Who make him of Limoges of more account.  
To rumour rather than to truth they bend  
Their faces, fixt in their opinion's seat  
Ere art or reason they can apprehend.  
Thus many an elder did Guittone treat,  
Shouting as one, their votes for him to pledge,  
Till truth, with most, conquered the counterfeit."<sup>1</sup>

In the same manner that Dante (who wrote a mere hundred years after Arnaut Daniel) seems to utilize and extend the traditional Provençal theme of the "lauzengiers" with their harmful "becs" at the end of this passage, he also tends to fashion his concept of love as a more highly

intellectualized version of that of the Provençal poets in general and Arnaut Daniel in particular. Dante's approbation of Daniel's work can no doubt enlighten the scholar who wishes to consider the influence of the Provençal poet upon the development of Dantean versification and rhyme scheme. However, another area of study which must not be neglected is the comparison of the vision of the two poets regarding their thematic concerns. At what point does Dante depart from the thematic tradition established by Provençal poets such as Daniel and expand his literary consciousness in order to add a new and sanctified dimension to the old theme of the troubadour's love for his lady? It is in his La Vita Nuova that Dante explores the very question of his poetic dedication to love itself. Thus, this work can serve as a point of reference in the endeavor to compare the love-lyrics of Arnaut Daniel with those of Dante.

Since both Arnaut Daniel and Dante are concerned with the same theme, their attitudes toward this theme must be examined. For Arnaut Daniel, love is personified and, subsequently, takes the shape of an all-powerful ruler, a feudal lord to whom the poet owes service.

Anc ieu non l'aic, mas ella m'a  
totz temps en son poder amors,  
et fai m'irat, let, savi, fol,  
cum cellui q'en re no's torna.

(No. 58, ll. 1-4)<sup>2</sup>

The poet asserts that he is completely given over to love and, thus, must allow love to control his emotional state. Dante takes much the same attitude, but his personification is extended to the point of actually employing the image of love as a noble lord. The significance of this visual representation is heightened by the fact that it

appears in the first poem of La Vita Nuova.

When lo! Love stood before me in my trance;  
Recalling what he was fills me with horror.  
He held my heart; and in his arms there lay  
My lady in a mantle wrapped, and sleeping. (p. 32)<sup>3</sup>

For Dante, it is love who actually possesses the beloved as well as the desires of the lover. What is surprising concerning Dante's attitude toward the personage that he has created and in whose service he remains, is that the poet feels it necessary to justify his personification of his theme later in the work. Interestingly enough, his justification also involves the justification of his writing in the vernacular, and he credits the Provençal poets by commending their choice of writing about such a worthy subject in the "langue d'oc." The fact that Dante refers to the jongleurs of Southern France during his attempt to prove the efficacy of his personification of this major theme, and yet, does not cite that the personification of love had already been instituted by some of those same poets, indeed borders on the astonishing. It is clear that Daniel uses this poetic technique, although with less of an actual physical implication, in the lines previously cited and, in addition, he has even been known to address his famous master. "Amors, gara,/sui ben vencutz" (No. 57, ll. 35-6). Perhaps Dante felt that he had to justify the personification because of the physical imagery he creates to accompany it. For he does point out:

That I speak of love as if it were a bodily thing, and even as if it were a man, appears from these three instances: I say that I saw him coming; now since 'to come' implies

locomotion and, according to the Philosopher, only a body in its own power is capable of motion from place to place, it follows that I classify love as a body. I say also that he laughed and that he spoke, with things are appropriate to a man, especially the capacity to laugh; and so it follows that I make love out to be a man.  
 (pp. 72-3)

The personification that both Daniel and Dante employ in their poetry illustrates the power possessed by a spiritual force such as love. Daniel often emphasizes this spiritual power which he believes reigns over the spiritual or emotional aspects of the lover as well as over his physical qualities. He says, "[Amors,] . . . fai m'irat, let savi, fol: (No. 58, l. 3). But elsewhere he also subtly expresses that love's dominion includes the body as well as the heart. "de mi pot far l'amors qu'ins el cor m'intra/mieils a son vol c'om fortz de freval vergua" (No. 59, ll. 23-4). In fact, Daniel sees love's influence over the spiritual and physical activities of the lover as two inseparable realms which love habitually governs. "l'amora qu'ins el cor mi pluou/mi ten caut on plus iverna" (No. 56, ll. 13-4).

Dante's attitude toward love's power differs from that of Daniel in that he sees love as receiving its power from the imagination. Moreover, Dante chooses to ignore love's domain over the physical desires of the poet and to concentrate on its ability to inspire reason in the mind of the lover. Dante the lover is concerned with the emotional and mental impact of love whereas Daniel views the emotional and physical aspects as being most important. Compare the following lines by Dante which underline the two aspects of the poet-lover, his soul or reason and his heart or desire, with the lines by Daniel cited above.

The soul then of the heart inquires, 'Pray, who  
Is this who would our intellect beguile?  
And is his virtue such as to exile  
All other contemplation from our view?'  
The heart replies: 'O meditative soul,  
This little spirit, newly sent by Love,  
Its longings and desires before me brings. (p. 94)

Although love is capable of producing such a debate between reason and desire, it is reason which must prevail. ". . . my heart began to repent sorrowfully of the desire by which it had so basely allowed itself to be possessed for some days against the constancy of reason" (p. 94). Dante expresses this sentiment because he has momentarily allowed himself to become infatuated with another lady after Beatrice's death. Love, however, prevails and allows his reason to overcome what he considers his "evil desire." It is at the end of La Vita Nuova that Dante expresses his belief in the universality of love and in its power as a governing force in the universe.

Beyond the widest of the circling spheres  
A sigh which leaves my heart aspires to move.  
A new celestial influence which Love  
Bestows on it by virtue of his tears  
Impels it ever upwards. (p. 99)

This extension of love's influence is not found in the poetry of Arnaut Daniel. It is, instead, Dante who has raised love to the level of the heavens and who, in so doing, sanctifies its power.

But where is the position of the lover in this universe? Both Daniel and Dante seem to be aware of a peculiar type of tension which works on the lover both externally and internally. The poet-lover must live constantly in limbo. He may not openly exhibit his love for the object of

his desires, but neither can he deny a love which continuously provokes him from within. This theme concerning the struggle which the lover must undergo, partially in order to protect the name of his lady from being revealed, is emphasized by Daniel in his poem, "Anc ieu non l'aic."

Ieu dic pauc q'inz el cor m'esta  
q'estar mi fai temen paors;  
la lenga s'plaing, mas lo cor vol  
so don dolens si sojorna. (No. 58, ll. 12-15)

The fact that the lover cannot allow his physical appearance and actions to correspond to his emotional state forces him to be even more dependent upon his love. Daniel is reduced to imploring love to come to his aid in this manner.

Amors, gara,  
sui ben vencutz,  
c'auzir  
tem far, si m desacuouills,  
tals d'etz  
precs  
que t'es mieills qe't trencs.  
(No. 57, ll. 35-41)

Dante, on the other hand, seems to be more resigned to existing in such an ambivalent state--perhaps because he diminishes the ambivalence by subduing the external reality of his emotions and, thus, forcing them to be highly internalized.

And I, now poor,  
Lack even words, and know not what to say.  
And so, like those who secretly endure,  
Their needs concealing from the light of day,  
In aspect gay,  
Within my heart I pine and grieve the more. (p. 36)

It is the internalization of Dante's emotion which accounts for his subtlety of style, his exploration into various aspects of what love really is, and his dependence upon his love itself to inspire him to write poetry.

In the case of both poets, the degree of the internalization of the love naturally serves to establish a certain rapport with the beloved. The relationship which the poet sees as ideal concerning himself and his lady depends on to what extent the poet can create an interior world in which his love can exist unharmed. For Arnaut Daniel, the creation of such a milieu is extremely difficult because of the physical relationship into which he would enter, if at all possible, with his lady. His complaints are not merely laments dealing with the sorrow which a powerful emotion such as love may produce. Instead, he grieves when he does not see a promise of sexual success with the beloved.

Del cors li fos, non de l'arma,  
e cosentis m'a celat dinz sa cambra.  
Que plus me nafra l cors que colp de vergua,  
Quar lo sieus sers lai on ill es non intra.

(No. 59, ll. 13-16)

One is quite safe, then, to assume that Daniel is sensitive to the "internal-external" struggle chiefly because he dares not be indiscrete and alienate his lady by revealing his relationship with her to others. In addition, within Daniel's own realm of existence the love creates an increased tension because of his own sexual needs and desires. Thus, the object of the poet's affection is not only a poetic creation, but a very real person who must exist physically apart from the poem.

Dante's interior world enables him to achieve such a highly developed concept of love

that, in effect, Dante does not need the presence of a Beatrice to assure the existence of such a love. On the contrary, he indicated as early as the second chapter of La Vita Nuova that since he first saw Beatrice when they both were children, her image always remained in his mind (p. 30). Furthermore, the poet insists that, in spite of what one who does not understand may speculate, his love is not one dependent upon the fulfillment of a sexual desire. There is, however, a progression in Dante's treatment of the relationship between him and his beloved Beatrice. Although the vision of Beatrice's beauty remains in Dante's mind, during the first part of La Vita Nuova he experiences an intense desire to see her physically.

If I did not lose my wits and were confident enough to reply to her, I would tell her that as soon as I imagine her wonderful beauty the desire to see her takes possession of me, and this desire is so powerful that it utterly destroys anything in my memory that might rise up against it; that is why my past sufferings do not restrain me from trying to see her. (p. 50)

Later, however, Dante acknowledges the fact that his greatest joy takes place when he praises this worthy person (chapter XIII). After Beatrice's untimely death, Dante refuses to choose another lady as the object of his love poetry in spite of the fact that he comes in contact with one who appears to be quite noble and worthy of affection (chapter XXXIX). In the final poem of the book, Dante's vision of Beatrice transcends the exterior world, and by reaching inward to the depths of his own consciousness, he is able



to experience an awesome, if not miraculous, poetic vision of the beloved soul of Beatrice.

Gazing at her, it [my pilgrim spirit] speaks  
of what it sees  
In subtle words I do not comprehend  
Within my heart forlorn which bids it tell.  
That noble one is named, I apprehend,  
For frequently it mentions Beatrice. (p. 99)

It is thus that Dante, through the strenuous process of writing La Vita Nuova, has prepared an interior world in which love may reign totally independent of the necessity of loving a particular person. The actual naming of Beatrice, which is not in accordance with tradition, indicates the total separation between the interior love of the poet and an external recipient, living or dead, of that particular love.

Although Dante does not need a beloved in order to express his observations on love, it is evident that he does employ Beatrice as the object of his love. This usage is traditional in Provençal poetry as are certain characteristics which Dante attributes to his lady. For example, both Daniel and Dante describe the physical as well as the spiritual characteristics of their "midons." Daniel points out clearly that he has actually chosen his lady and proceeds to enumerate her physical qualities. "e qan remir sa crin saura/e·l cors q'a graile e nuou,/mais l'am qe qui·m des Lucerna" (No. 56, ll. 19-21). Likewise, Dante refers to his infatuation with Beatrice as a child when he first decided to elect her as his beloved and carefully depicts the wonders of her physical beauty. Both poets also adhere to the medieval interest in the eyes as possible indications of love as the following two passages indicate. Daniel attests:

Tant fo clara  
ma prima lutz  
d'eslir  
lieis don cre·l cors los huoylls.  
(No. 57, 11. 18-21)

Dante follows the practice by saying, "Love is encompassed in my Lady's eyes/Whence she ennoble all she looks upon" (p. 60).

As Dante makes use of his lady's physical qualities in order to present his thoughts on the power of Platonic love, Daniel appreciates his lady's spiritual attributes even though he may be asking, in the same breath, for physical satisfaction.

Tant sai son pretz fin e certa  
per q'ieu no·m puosc virar aillors;  
per so fatz ieu que·l cors m'en dol,  
que qan sol·s clau ni s'ajorna,  
eu non aus dir qui m'aflama.  
(No. 58, 11. 23-7)

Besides referring to both the physical and mental traits of their ladies, the two poets also attach a religious aura to the qualities of the loved ones. Daniel sets his lady on a saintly pedestal and addresses a prayer to her. In another poem he lights candles in church and offers masses in an endeavor to have "God on his side" as he courts his lady. However, the gracious lady is threatened with hell if she does not comply with the poet's wishes. Indeed, it seems as if the religious aura is used by Daniel more as a means of flattering his loved one rather than with any intention of actually implying that the lady is truly endowed with saintly qualities.

As for Dante, the exact opposite is true.

Anyone familiar with The Divine Comedy realizes that Beatrice is actually synonymous with love. However, even in La Vita Nuova which was written some twenty-five years before The Divine Comedy was completed, Beatrice has come to be the supreme symbol of love itself. In chapter XXIV of La Vita Nuova Dante clarifies Beatrice's symbolic value. Here he discusses his observation of Beatrice following one of her friends, Giovanna, through the streets of Florence.

One miracle after another came!  
Love's words re-echo in my memory:  
'She who precedes the other is called Spring,  
And she who is in my image has my name.' (p. 72)

Yet Dante does not stop the analogy here. He, too, feels it important to attach a religious mystique to Beatrice and, by extension, to love. In the last poem in the book the poet's flight of fancy allows him to view the soul of Beatrice glorified in heaven. Beatrice has long before represented the poet-lover's salvation, and the divine qualities of her being inspire a nobility in all his thoughts and actions. Not only is he inspired to forgive his enemies, but his very body is permeated with divine grace.

And when this most gracious being actually  
bestowed the saving power of her salutation,  
I do not say that Love as an intermediary  
could dim for me such unendurable bliss  
but, almost by excess of sweetness,  
his influence was such that my body,  
which was utterly given over to his  
governance, often moved like a heavy,  
inanimate object. (p. 41)

Beatrice has, in fact, been canonized by her admirer, for Dante does not ascribe such sacred

characteristics to her in order to persuade her to return his love. Instead, his "complaints" are only designed to expose the suffering that he has endured for love's sake whereas Arnaut Daniel laments because he cannot succeed in entering his lady's bedroom. Dante's vision of love as a lord, and a lord who is a deity, continues when he sanctifies his lady who is the ultimate expression of that love.

Love, the lover, and the beloved are three thematic concerns that Arnaut Daniel and Dante used to fashion two very different types of love poetry. The differences which result, however, must also be considered in the light of the two poets' attitudes toward their art. Both view their poetry as an intermediary between the lover and the loved one. In this sense, both also discuss their poetry within the poems themselves. Arnaut Daniel is quite conscious that he is creating a work of art to serve as a testimony of his love for his lady.

En cest sonet coind' e leri  
fas motz e capuz et doli,  
e seran verai e cert  
qan n'aurai passat la lima.

(No. 56, ll. 1-4)

It goes without saying that Dante, too, was aware of his responsibility as an artist, for La Vita Nuova is principally a treatise on his method of writing poetry, an Ars Poetica, an explanation of his "new life" as an artist. On one occasion, Dante even addresses his poem and asks it to act on his behalf in the eyes of his lady.

It is, however, in the consideration of his art that Dante departs most from the Provençal tradition as exemplified by Arnaut Daniel, for Dante's art is a direct result of the extreme

internalization of his emotions. It is only by attempting to analyze the depth of such internal emotion that Dante can endeavor to make a detailed psychoanalysis of what love really is as he does in chapter XX. Furthermore, when Dante deifies love and canonizes Beatrice, he is also raising his art itself to the height of perfection since he considers love the only subject truly worthy of poetic expression in the vernacular.

The first to write as a vernacular poet was moved to do so because he wished to make his verses intelligible to a lady who found it difficult to understand Latin. This is an argument against those who compose in rhyme on themes other than love, because this manner of composition was invented from the beginning for the purpose of writing of love. (p. 73)

For Dante, art itself is divine, and the artist is analogous to a pilgrim spirit who aspires to journey to the sacred shrine of the absolute in artistic perfection. The last sonnet in La Vita Nuova serves as the expression of this goal.

Beyond the widest of the circling spheres  
A sigh which leaves my heart aspires to move.  
A new celestial influence which Love  
Bestows on it by virtue of his tears  
Impels it ever upwards. As it nears  
Its goal of longing in the realms above  
The pilgrim spirit sees a vision of  
A soul in glory whom the host reveres.  
Gazing at her, it speaks of what it sees  
In subtle words I do not comprehend  
Within my heart forlorn which bids it tell.  
That noble one is named, I apprehend,  
For frequently it mentions Beatrice;

This much, beloved ladies, I know well. (p. 99)

Thus, art, too, may transmit grace and salvation.

The fact that Dante expends and develops the traditional themes of such poets as Arnaut Daniel does not make Dante any less original or any less a good poet. By the same token, Arnaut Daniel must be judged in the context of the social milieu in which he was writing--that of the court life in Southern France at the end of the twelfth century. Perhaps it is for this reason that Dante can praise Daniel for his poetry and place him in purgatory at the same time. It is significant that Daniel is found in the seventh and uppermost circle of purgatory where the lustful dwell awaiting the moment when their repentance will be fulfilled and they will be allowed to enter heaven for eternity. For had Dante situated Daniel in heaven, he would have definitely contradicted his carefully calculated attempt to elevate Platonic love, the beloved, and art itself to the realm of divine existence.

*The University of Kansas*

## Notes

<sup>1</sup>Dante, The Divine Comedy, trans. Laurence Binyon, ed. Paolo Milano (New York: The Viking Press, 1969), Canto XXVI, ll. 115-126.

<sup>2</sup>All references made to Arnaut Daniel's poetry are taken from Introduction à l'Etude de l'Ancien Provençal, eds. Frank R. Hamlin, P.T. Ricketts, John Hathaway (Genève: Droz, 1967).

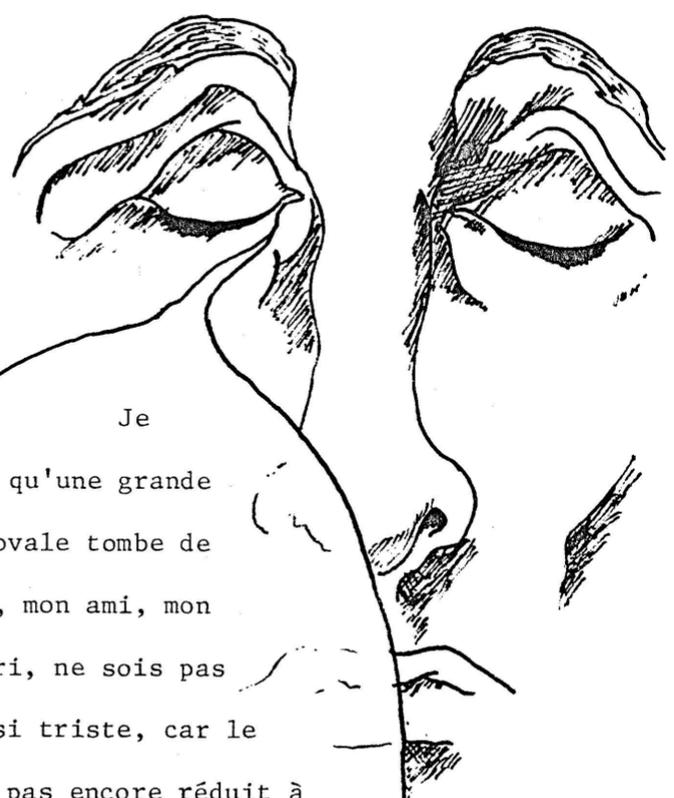
<sup>3</sup>All references made to La Vita Nuova are taken from Dante, La Vita Nuova, trans. Barbara Reynolds, eds. B. Radice and R. Baldick (Baltimore: Penguin Books, 1969).

## Clair de lune sur la boîte

La nuit les feux s'allument  
Les rêves aussi.  
L'éternel renaît.  
Silhouette ivre d'inconsistance  
Tu erres dans l'obscur velouté  
Des marchands d'illusions.  
Bars, cafés barbares  
Falots miroitant dans la pluie  
Papillons de nuit indécis  
Dansent dans la nuit.  
Cris de joie, cris de peine,  
Sanglots, râles et soupirs  
Se mêlent aux ombres  
Qui suintent le long des paradis d'une nuit.  
Je bois ma solitude  
Je fume ma tristesse  
J'avale mes peines  
Et je souris à l'ennui.  
Les gens dorment  
Les choses parlent  
Et moi  
Je suis.

Mustapha K. Bénouis

*The University of Hawaii*



Je  
vois qu'une grande  
larme ovale tombe de  
ton oeil, mon ami, mon  
âme.--Chéri, ne sois pas  
si morne, si triste, car le  
monde n'est pas encore réduit à  
un chaos absolu; il y a toujours  
demain, toujours une nouvelle  
occasion de recommencer la vie.  
Viens donc auprès de moi que  
je te soulage cette douleur;  
que je sèche pour toi  
cette larme.

R. BURNETT

# La Fonction du dialogue

## dans Pantagruel

Terrence D. Wright

Le dialogue est une technique d'écriture souvent employée dans les oeuvres de Rabelais. On peut se demander cependant comment cette technique fonctionne dans les divers chapitres. Il y a des chapitres dans Pantagruel, par exemple, où le dialogue semble avoir une fonction à la fois dramatique et réaliste pour rendre plus vraisemblables les faits imaginés par l'auteur. Mais il y en a d'autres, comme l'épisode de l'écolier limousin au chapitre VI, où des idées sérieuses sont exprimées sous des apparences bouffonnes. Cette étude propose donc d'analyser les fonctions diverses du dialogue dans Pantagruel et d'en préciser la place dans l'art de Rabelais écrivain.

Comme indiqué par le dizain liminaire, Rabelais est surtout maître du comique, "riant les faitz de nostre vie humaine."<sup>1</sup> Il semble donc indiqué de chercher d'abord comment le dialogue dans Pantagruel aide à produire le comique chez Rabelais. On trouve un témoignage de cette fonction du dialogue surtout dans les chapitres qui s'occupent de la conquête des Dipsodes.

Aux chapitres XXVIII et XXIX, par exemple, l'auteur raconte la victoire de Pantagruel sur les Dipsodes en alternant des paragraphes narratifs et des dialogues. Bien souvent l'action se déroule sous l'impulsion des faits imaginaires racontés

dans ces paragraphes narratifs :

Soubdain print envie à Pantagruel de pisser, à cause des drogues que luy avoit baillé Panurge, et pissa parmy leur camp, si bien et copieusement qu'il les noya tous; et y eut deluge particulier dix lieues à la ronde, et dist l'histoire que, si la grand jument de son pere y eust esté et pissé pareillement, qu'il y eust eu deluge plus énorme que celluy de Ceucalion: car elle ne pissoit foys qu'elle ne fist une riviere plus grande que n'est le Rosne et le Danouble.

(I, xxviii, p. 358)

Mais la nature de cette action est surtout à noter. Il s'agit ici d'une suite d'actes peu croyables et hyperboliques qui correspondent à la taille gigantesque et hyperbolique de Pantagruel. Cependant, le dialogue qui interrompt la narration défend qu'elle se perde dans le ridicule en y ajoutant un ton assez dramatique: "Ilz sont tous mors cruellement, voyez le sang courir" (I, xxviii, p. 358). Ici, la fonction du dialogue est donc d'adoucir la fantaisie par une observation sur la réalité de l'acte. Même si cet espoir d'avoir déjà triomphé sur les Dipsodes est faux, il donne quand même une impression de réalité à l'imaginaire parce qu'il s'agit d'un témoignage direct de ce qui s'est passé.

Au chapitre X, où Pantagruel juge le débat entre les savants Baysecul et Humevesne, le dialogue prend cette même fonction dramatique de reportage réaliste. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de faits tout à fait imaginaires, le comique n'est pas moins bien réussi car le bon sens du dialogue de Pantagruel met en relief le sophisme disproportionné des savants:

De faict, l'envoyerent querir sur l'heure et le prierent vouloir le procès canabasser et grabeler à point, et leur en faire le raport tel que de bon luy sembleroit en vraye science legale, et luy livrerent les sacx et pantarques entre ses mains, qui faisoient presque le fais de quatre gros asnes couillars. Mais Pantagruel leur dist:

"Messieurs, les deux seigneurs qui ont ce procès entre eulx sont ilz encore vivans?"

A quoy lui fut respondu que ouy.

"De quoy diable donc (dist il) servent tant de fatrasseries de papiers et copies que me bailliez? N'est ce le mieux ouyr par leur vive voix leur debat que lire ces babouyneries icy, qui ne sont que tromperies, cautelles diabolicques de Cepola et subversions de droict?"

(I, x, p. 273)

Donc, le contraste entre le bon sens lucide de Pantagruel et le sophisme des savants résultant de la juxtaposition des deux techniques--la narration et le dialogue--élève le ridicule au niveau de la comédie burlesque.

Il faut d'ailleurs examiner d'autres aspects de ce passage pour préciser l'art de Rabelais écrivain. Comme déjà noté, l'emploi du dialogue contribue souvent au réalisme de la scène. L'auteur oblige alors le lecteur à devenir spectateur par ce reportage direct des personnages qui prennent part à l'action. Il faut toujours se rappeler que c'est en vérité Alcofribas qui raconte l'histoire et qui donne enfin l'impression de la vérité par ces témoignages exacts de ce qui se passe. Et de plus, le motif d'un débat quelconque à travers le

dialogue fournit une mise en scène comique qui s'étend dans les autres romans de Rabelais. On peut citer parmi beaucoup d'exemples pleins de dialogue le chapitre LVII de Gargantua où les conseillers de Picrochole se battent et le chapitre XXXIX du Tiers Livre où ce motif revêt une verve satirique dans le personnage du juge Bridoye.

Ce rôle d'Alcofribas comme persona de Rabelais se fait voir définitivement dans les dialogues au chapitre XXXII de Pantagruel où l'on se trouve encore une fois dans l'imaginaire. Dans la narration du chapitre, ce personnage indique par la citation: "je, qui vous fais ces tant veritables contes" (I, xxxii, p. 378), que c'est lui qui a raconté l'histoire jusqu'ici. Continuant son dialogue, il va faire avec le lecteur le tour du corps de Pantagruel. Les questions et les répliques entre Alcofribas et les habitants du corps de Pantagruel donnent toujours à l'imaginaire un sens dramatique et réel qui rend même plus engageant le comique. A la fin du chapitre, Alcofribas et Pantagruel se rencontrent à travers le dialogue:

Quand il me aperceut, il me  
demanda:

"D'ont vient tu, Alcofrybas?"

Je luy responds:

"De vostre gorge, Monsieur.

--Et depuis quand y es tu,  
dist il?

--Depuis, (dis je), que vous  
alliez contre les Almyrodes.

--Il y a, (dist il), plus de six  
moys. Et de quoy vivois-tu? Que  
beuvoys tu?"

Je responds:

"Seigneur, de mesmes vous, et  
des plus frians morceaulx qui  
passoient par vostre gorge j'en  
prenois le barraige.

--Voire mais, (dist il), où

chioys tu?

--En vostre gorge, Monsieur,  
dis je.

--Ha, ha, tu es gentil compaignon, (dist il). Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin.

--Grand mercy, (dis je), Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy envers vous.

(I, xxxii, p. 381)

Le lecteur se rend compte ainsi qu'Alcofribas est le serviteur, le compaignon de Pantagruel. Donc, par le témoignage direct des paroles d'un personnage qui a participé à toute l'action du roman, Rabelais oblige le lecteur à accepter son jeu et à devenir un véritable spectateur de l'incroyable. Bien que d'autres éléments, comme la parodie des termes médicaux "Laryngues et Pharingues" (I, xxxii, p. 37) augmentent l'effet comique bien réussi, cet effet est surtout amené par la présence non de Rabelais mais d'un personnage engagé dans l'action.

Malgré le fait que les dialogues ont part dans le comique de Pantagruel, il ne faut pas conclure qu'ils n'expriment rien de sérieux. Au chapitre III, par exemple, lorsque Badebec meurt après la naissance de Pantagruel, on trouve une juxtaposition de sentiments opposés dans le dialogue de Gargantua. D'abord, c'est le sentiment de la douleur qui s'exprime:

"Pleureray je? disoit il. Ouy, car pourquoy? Ma tant bonne femme est morte, qui estoit la plus cecy, la plus cela, qui feust au monde. Jamais je ne la verray, jamais je n'en recouvreray une telle: ce m'est une perte inestimable! O mon Dieu, que te avoys je faict pour ainsi me punir? Que ne

envoyas tu la mort à moy premier  
que à elle? car vivre sans elle  
ne m'est que languir."

(I,iii, pp. 232-33)

Mais bientôt le sentiment de la joie se présente:

"Ho, mon petit filz (disoit-il),  
mon coillon, mon peton, que tu  
es joly, et tant je suis tenu à  
Dieu de ce qu'il m'a donné un  
si beau filz, tant joyeux, tant  
riant, tant joly. Ho, ho, ho, ho,  
que suis ayse! Beuvons, ho!  
laissons toute melancholie."

(I, iii, p. 233)

La juxtaposition de ces deux sentiments à travers le dialogue se termine donc par le triomphe de la joie. Ainsi, l'idée du pantagruélisme commence-t-elle déjà à se développer. Cette idée définie dans Pantagruel par "c'est à dire vivre en paix, joye, santé, faisons tousjours grande chere" (I, xxxiv, p. 387), se répand dans toutes les oeuvres de Rabelais. Dans le prologue du Quart Livre, par exemple, elle devient "une certaine gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites." Le pantagruélisme indique donc une volonté vers le bonheur malgré les malheurs que le hasard peut apporter. Dans ces deux dialogues de Gargantua, on voit donc que l'auteur se décide déjà pour cette philosophie en insistant sur la joie d'avoir un fils malgré la mort de sa femme.

Un autre exemple d'une idée sérieuse exprimée à travers des dialogues se trouve au chapitre VI. Dans cet épisode, l'écolier fait mauvais usage de la langue française en la mélangeant avec du latin:

Respondit l'escolier:

"Nous transfretons la Sequane  
au dilucule et crepsucule; nous  
deambulons par les compites et  
quadrivies de l'urbe; nous des-  
pumons la verboncination latiale,  
et, comme verisimiles amorabonds,

captions la benevolence de l'omni-  
juge, omniforme, et omnigene sexe  
feminin."

(I, vi, p. 242)

Fâché par une suite de tels dialogues, Pantagruel prend l'écolier à l'épaule en lui disant: "A ceste heure parle tu naturellement" (I, vi, p. 245). L'auteur se pose donc en écrivain la question capitale du langage. Bien que Rabelais ne s'oppose pas directement à l'emploi du latin efficace pour enrichir la langue française, il s'agit de montrer que la liberté du langage devrait être une question de création, non de latinisation académique. Sans trop se préoccuper de satisfaire son public populaire, Rabelais insiste sur l'importance des langues, illustrée par l'admiration de Pantagruel pour Panurge qui peut se présenter dans presque toutes les langues.

On constate donc une fonction multiple du dialogue dans Pantagruel. D'abord, c'est un des éléments inhérents à l'art de Rabelais écrivain. Les dialogues aident Rabelais à se cacher dans l'oeuvre et lui évitent de raconter l'histoire à la première personne. De plus, les dialogues, à travers l'observation directe d'Alcofribas des actions et des paroles des autres personnages, mettent en relief des idées ou des actions opposées pour produire le comique par la disproportion. Et ces scènes de la comédie burlesque, bouffonne, même incroyable, font un contraste savoureux avec les dialogues qui révèlent des idées sérieuses. C'est ainsi qu'on arrive à trouver "la sustantificque mouelle" (I, "Prologue," p. 7) de la pensée de Rabelais.

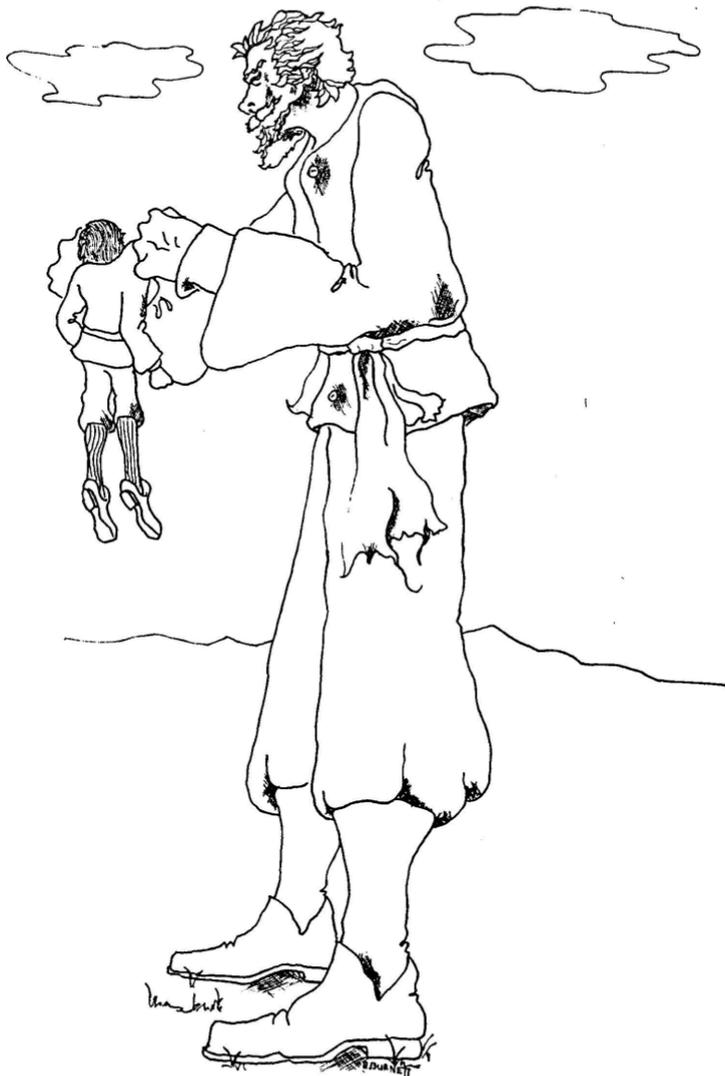
*The University of Kansas*

Note

1

Rabelais, éd. P. Jourda, Oeuvres Complètes en deux tome (Paris: Garnier Frères, 1962), I, "Dizain,"

p. 213. Toutes les citations des oeuvres de Rabelais renverront à cette édition et seront indiquées dans l'étude par le numéro de la page où la citation se trouve.



# Absence/Présence et la structure de La Nouvelle Héloïse

John E. Magerus

La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau est une oeuvre qui se présente en six parties. Dès la première lecture on voit que ces six parties se groupent en deux grandes sections, chacune de trois parties. Dans la première section, première partie, l'auteur nous présente Julie, l'héroïne; son précepteur Saint-Preux, et la cousine Claire qui sert de soutien à la faible Julie. Saint-Preux aime Julie; Julie découvre qu'elle l'aime aussi; elle se donne à lui. Ensuite, pour protéger son ami et éviter une situation pénible, elle le fait partir. La deuxième et la troisième parties de la première section sont l'expression de la tristesse et de la peine des amants séparés. A la fin de la troisième partie Claire est mariée, Julie épouse un certain M. de Wolmar, et Saint-Preux part en voyage autour du monde.

La deuxième section commence avec le retour de Saint-Preux après un voyage et un silence de sept ans. M. de Wolmar l'invite à demeurer avec lui et sa femme. Puisque son mari est mort, Claire va rejoindre Julie et Saint-Preux. Les trois amis seront réunis. M. de Wolmar connaît l'histoire de Julie et de son amant et il entreprend la destruction des souvenirs du passé. Dans la deuxième partie de cette section Saint-Preux s'en va de nouveau. Il est en Italie dans la

troisième partie quand il apprend la nouvelle de la mort de Julie.

Il semble évident, même en considérant cette esquisse rapide, que Rousseau a travaillé à la structure de son roman. Il essayait toujours de donner un ordre logique à ses oeuvres. Par exemple, dans les Promenades on voit souvent un développement sphérique de la pensée. Dans Les Confessions il a parlé de la genèse de La Nouvelle Héloïse et de cette question de structure:

Après beaucoup d'efforts inutiles pour écarter de moi toutes ces fictions, je fus enfin tout à fait séduit par elles, et je ne m'occupai plus qu'à tâcher d'y mettre quelque ordre et quelque suite, pour en faire une espèce de roman.

Quel est cet ordre, quelle est la suite qu'il voulait donner à son roman? On peut éliminer facilement le temps comme ressort organisateur. Chacune des six parties présente une durée différente. Plusieurs thèmes se répètent tout au long de l'oeuvre et c'est dans ce développement thématique sans doute qu'il faut chercher la suite dont Rousseau a parlé. Un leitmotif qui s'accorde avec les six parties et donne une structure à la fois thématique et physique à l'oeuvre est celui de l'absence/présence.

L'alternance entre présence et absence est évidemment essentielle au roman épistolaire. Quelqu'un doit être ailleurs pour justifier l'échange des lettres. Cependant il y a un développement dans ce thème à travers les trois premières parties du roman qui semble être voulu. Cette même progression est répétée dans les trois dernières parties. Il ne faut pas oublier que le véritable titre du roman est Julie ou la Nouvelle Héloïse et c'est donc autour de Julie que s'organisent la présence et l'absence. En se servant de cette idée, on peut discerner un

éloignement progressif entre l'héroïne et son amant, avec des étapes intermédiaires. Ce développement se répète dans les deux sections (Voir le schéma).

Dans la première partie il y a une série de départs et de retours. Claire s'en va et Saint-Preux revient et vice versa. Il n'y a pas d'ironie voulue dans le titre "Présence" qui a été donné à cette section. En effet, c'est uniquement dans cette partie que les deux amoureux et la cousine Claire se trouvent au même endroit. Grâce aux événements qui se passent pendant ces moments précieux, la suite du roman a un sens et le thème de l'absence peut être développé. On voit dans le roman l'importance que les personnages eux-mêmes attachent à la présence ou à l'absence d'un autre membre du trio. Quand Claire est présente Julie se sent assez forte pour donner à Saint-Preux le célèbre "premier baiser de l'amour" dans le bosquet. Mais sa confiance dans ses forces était présomptueuse et pour sauver sa vertu elle éloigne Saint-Preux. Claire part et quand Saint-Preux revient, Julie se donne à lui. Julie voit dans l'absence de Claire la cause directe de sa<sup>2</sup> chute: ". . . tu m'as abandonnée et j'ai péri!"<sup>2</sup> Claire revient, conseille à Julie de faire partir Saint-Preux. Il va à Paris avec son ami Milord Edouard. Dans la deuxième partie Julie et Claire sont ensemble et Saint-Preux est seul à Paris où il se nourrit des souvenirs de son passé heureux. Il espère toujours pouvoir rejoindre Julie.

Julie subit les conséquences de son amour pour Saint-Preux dans la troisième partie. Après avoir trouvé les lettres de Saint-Preux à sa fille, la mère de Julie meurt du choc que lui a causé cette révélation inattendue. Claire se marie et Saint-Preux consent à renoncer à jamais à Julie. L'absence est complète. Pour un bref moment, quand il apprend que Julie est atteinte

de la petite vérole, il revient à son chevet. Claire est présente aussi, mais en réalité ce n'est pas une réunion des trois. Julie croit qu'elle a vu Saint-Preux seulement dans le délire de la fièvre. Saint-Preux repart plus loin, cette fois-ci en Angleterre. A la fin de cette section ils sont séparés par la distance aussi bien que par des changements dans leurs vies.

Plusieurs événements de la deuxième section récapitulent des incidents de la première. Par exemple on assiste à un autre baiser dans le bosquet. Le témoin de cette "reprise" est le mari de Julie qui veut remplacer le souvenir du premier baiser par la réalité du baiser présent. Outre les événements le thème de l'absence/présence est aussi répété. On retrouve la même évolution qui commence par la présence des trois et se termine par une séparation complète.

Etant donné ce développement avec la répétition dans les deux sections, on peut se demander à quoi sert cette structure d'absence/présence. D'abord, la plupart des lettres sont ainsi justifiées. Cette structure donne aussi aux personnages du roman l'occasion de se servir d'un pouvoir qui était très important dans la vie et dans les idées de Rousseau, c'est-à-dire, l'imagination.

Pour Rousseau ce roman épistolaire n'était pas seulement une création littéraire. Rousseau se sentait abandonné par la société de son temps, et il l'a rejetée. En se servant de son imagination il a créé un monde privé. Il raconte dans Les Confessions, qu'à un certain moment de sa vie il regrettait de n'avoir jamais éprouvé la joie d'une véritable amitié, ou les émotions d'un amour passionné. Pour remplir ces vides il faisait appel à son imagination et le résultat est exprimé dans Julie ou la Nouvelle Héloïse:

L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde.

(Les Confessions, IX, p. 506)

Il est possible de faire une distinction entre l'imagination créatrice que Rousseau a utilisée pour écrire ce roman, et l'imagination évocatrice qu'il décrit dans les Rêveries du promeneur solitaire et qui a été le point de départ de son roman. Il a doué ses personnages, surtout Saint-Preux, de cette imagination évocatrice qui peut mener à un état de rêverie.

Un examen des oeuvres de Rousseau, surtout les Promenades, permet l'élaboration d'une sorte de guide pour arriver à cet état de rêverie. Parmi les conditions essentielles il faut avoir quelque chose à se rappeler. Cela rend nécessaire une distance dans le temps ou l'espace. Un deuxième élément important est la solitude: il faut être seul avec les souvenirs. Enfin, il doit y avoir des objets, des mots ou une situation qui déclenchent l'action de la mémoire. Quand le sujet de la rêverie est la personne aimée, il est logique que cette personne soit absente.

Avec ce "guide à la rêverie" comme indice, on peut voir comment Julie et Saint-Preux ont conquis l'absence que la situation sociale leur a imposée. Leur séparation physique qui commence dans la deuxième partie (1ère section) est plus supportable à cause des moments de présence qu'ils ont connus. Il y a certains objets qui servent de stimuli aux souvenirs. Les objets les plus importants sont un portrait que Julie a envoyé à Saint-Preux et les longues

lettres qu'ils s'écrivent: "J'ai reçu ta lettre avec les mêmes transports que m'aurait causés ta présence et dans l'emportement de ma joie, un vain papier me tenait lieu de toi" (Saint-Preux à Julie, La N. H., II, p. 170). Dans la solitude de sa chambre à Paris (Saint-Preux met l'accent sur le fait qu'il est seul quand il lit ces lettres) il est transporté dans un autre monde:

Ne sois donc pas surprise si tes lettres, qui te peignent si bien, font quelquefois sur ton idolâtre amant le même effet que ta présence. En les relisant je perds la raison, ma tête s'égare dans un délire continuel, un feu dévorant me consume, mon sang s'allume et pétille, un fureur me fait tressaillir. Je crois te voir, te toucher, te presser contre mon sein. . . . ."

(La N. H., II, pl 173)

L'imagination évocatrice stimulée par un objet familier remporte une victoire sur l'absence: ". . . tes charmes triomphent de l'absence, il me poursuivent partout, ils me font craindre la solitude; et c'est le comble de ma misère de n'oser m'occuper toujours de toi" (La N. H., II, p. 173).

Saint-Preux voit la raison de ce triomphe dans les charmes de Julie, mais en réalité, elle vient de sa capacité à se perdre dans un état de présence imaginée. Il dit à Julie qu'il doit éviter la solitude pour échapper à ses souvenirs. Loin de Julie il sent sa présence et elle éprouve la sienne. A la structure physique d'absence/présence est donc superposée une structure thématique de présence bien qu'absent, et comme nous allons voir d'absence bien que présent.

Dans la première partie, la partie de "présence physique," les moments où Julie et Saint-Preux se trouvent seuls et ensemble sont

peu nombreux. Cependant Saint-Preux est quelquefois dans la même maison et presque toujours dans la même ville. Ils se voient mais ils sont séparés par la société. Julie, la fille d'un homme fier de son rang social, ne peut pas songer à un mariage avec son précepteur. Saint-Preux joue un rôle dans ce milieu qui limite sévèrement son comportement en présence de Julie, Elle lui écrit:

Oh! mon ami, le mauvais refuge pour deux amants qu'une assemblée! Quel tourment de se voir et de se contraindre! Il vaudrait mieux cent fois ne se point voir.

(La N. H., I, p. 65)

Ils sont souvent ensemble, mais les êtres réels qu'ils ont découverts en eux-mêmes et dans l'autre sont cachés derrière les rôles imposés par la société. Ils sont absents l'un à l'autre. Julie commence à trouver une solution à ce problème: ". . . j'aime mieux te voir tendre et sensible au fond de mon coeur, que contraint et distrait dans une assemblée" (La N. H., I, p. 65). Précisément c'est dans les deux parties d'absence, qui suivent, que les amants peuvent jouir de la présence imaginée de l'autre.

Cette structure paradoxale d'absence bien que présent et de présence bien qu'absent, se répète dans la deuxième section. Il y a néanmoins une différence qui est le résultat du temps qui sépare les deux sections de "présence." Rousseau a parlé des effets du temps dans ses Promenades. Il croyait que tout, sauf les souvenirs, est changé par l'écoulement des années.

Quand Saint-Preux part en voyage il emporte avec lui ces trois aides-rêveries: un recueil des lettres qu'il a reçues de Julie et qu'il a recopiées dans un album; un portrait qu'elle lui a envoyé et qu'il a fait retoucher d'après

sa mémoire; et ses souvenirs. Il voyage avec ses rêves immuables pendant sept ans. Avant son départ, Claire lui suggère comment ses souvenirs peuvent échapper aux effets du temps grâce à la séparation:

. . . il (le temps) semble se fixer en votre faveur par votre séparation; vous serez toujours l'un pour l'autre à la fleur des ans; vous vous verrez sans cesse tels que vous vous vîtes en vous quittant; et vos coeurs unis jusqu'au tombeau, prolongeront dans une illusion charmante votre jeunesse avec vos amours.

(La N. H., III, p. 235)

A son retour il voit que la Julie de ses rêves n'est pas la même personne que la Julie qui est devenue Mme de Wolmar. Elle est plus âgée; elle a eu la petite vérole; et elle a deux enfants. Julie sait qu'il y a un danger dans leur réunion. Encore une fois Claire lui indique comment elle doit réagir: ". . . évite les détails sur le passé, et je te répons de l'avenir" (La N. H., IV, p. 326). Dans cette nouvelle vie ensemble, il y a un seul impondérable: les souvenirs du passé.

M. de Wolmar se joint à Claire dans ce rôle de conseiller sage. Lui, aussi, il sait que ce sont les souvenirs de leur vie amoureuse du passé qui sont dangereux. Il espère éliminer ce danger et effectuer la guérison de leur rêverie en y substituant la réalité du présent:

Ce n'est pas de Julie de Wolmar qu'il est amoureux, c'est de Julie d'Etange; il ne me haït point comme le possesseur de la personne qu'il aime, mais comme le ravisseur de celle qu'il a aimée. La femme d'un autre n'est point sa maîtresse; la mère de deux enfants n'est plus son ancienne écolière. Il est vrai qu'elle

lui ressemble beaucoup et qu'elle lui en rappelle souvent le souvenir. Il l'aime dans le temps passé; voilà le vrai mot de l'énigme. Otez-lui la mémoire, il n'aura plus d'amour.

(La N. H., IV, p. 382)

A cette fin il les amène à répéter le baiser dans le bosquet. Julie a évité cet endroit isolé depuis sa première expérience de la passion. Sans les prévenir, Wolmar y dirige Julie et Saint-Preux lors d'une promenade. Il leur dit de s'embrasser. C'est un moment bouleversant pour eux, mais ils sont conscients d'une différence. Ils ne peuvent pas se cacher la réalité: ils ont changé. Cela ne veut pas dire néanmoins qu'ils ont oublié ou qu'ils puissent oublier ce qui s'est passé autrefois. Ils sont ensemble, mais dans cette présence physique il y a une absence. Saint-Preux admet que lorsqu'il est avec Mme de Wolmar, il ne peut pas oublier Julie. Il ne peut rêver d'elle. La présence de celle-là crée l'absence de celle-ci.

Dans la cinquième partie il part en voyage pour aider son ami Milord Edouard en Italie. C'est pendant ce voyage, aux heures où il est seul et loin d'elle, que ses souvenirs reviennent et ses rêveries recommencent. Il lui écrit une lettre où il est conscient de sa situation pénible, paradoxale, et triste:

Non, ce n'est pas près de vous qu'est le danger; c'est en votre absence, et je ne vous crains qu'où vous n'êtes pas. Quand cette redoutable Julie me poursuit, je me réfugie auprès de Mme de Wolmar, et je suis tranquille; où fuirai-je si cet asile m'est ôté? Tous les temps, tous les lieux me sont dangereux loin d'elle .  
. . mon imagination toujours troublée ne

se calme qu'à votre vue, et ce n'est qu'après de vous que je suis en sûreté contre moi.

(La N. H., VI, p. 516)

Pendant cette absence Julie meurt et Saint-Preux est privé pour toujours de sa présence rédemptrice. Il lui reste ses souvenirs, une véritable présence éternelle en l'absence complète de Julie.

Je crois que Rousseau a utilisé cette structure d'absence/présence, avec les contraires superposés d'absence bien que présent et présence bien qu'absent, pour illustrer l'idée que le monde qu'on se crée par l'imagination peut être plus présent que la réalité. La présence grâce aux souvenirs, que Julie et Saint-Preux ont nourris dans l'absence, illustre cette idée. Dans ce roman, en se servant de son imagination créatrice, Rousseau a décrit un monde peuplé d'"êtres selon son coeur." Ces "êtres" à leur tour, en utilisant leur imagination évocatrice ont perpétué des souvenirs qui, par conséquent, échappent au changement du temps.

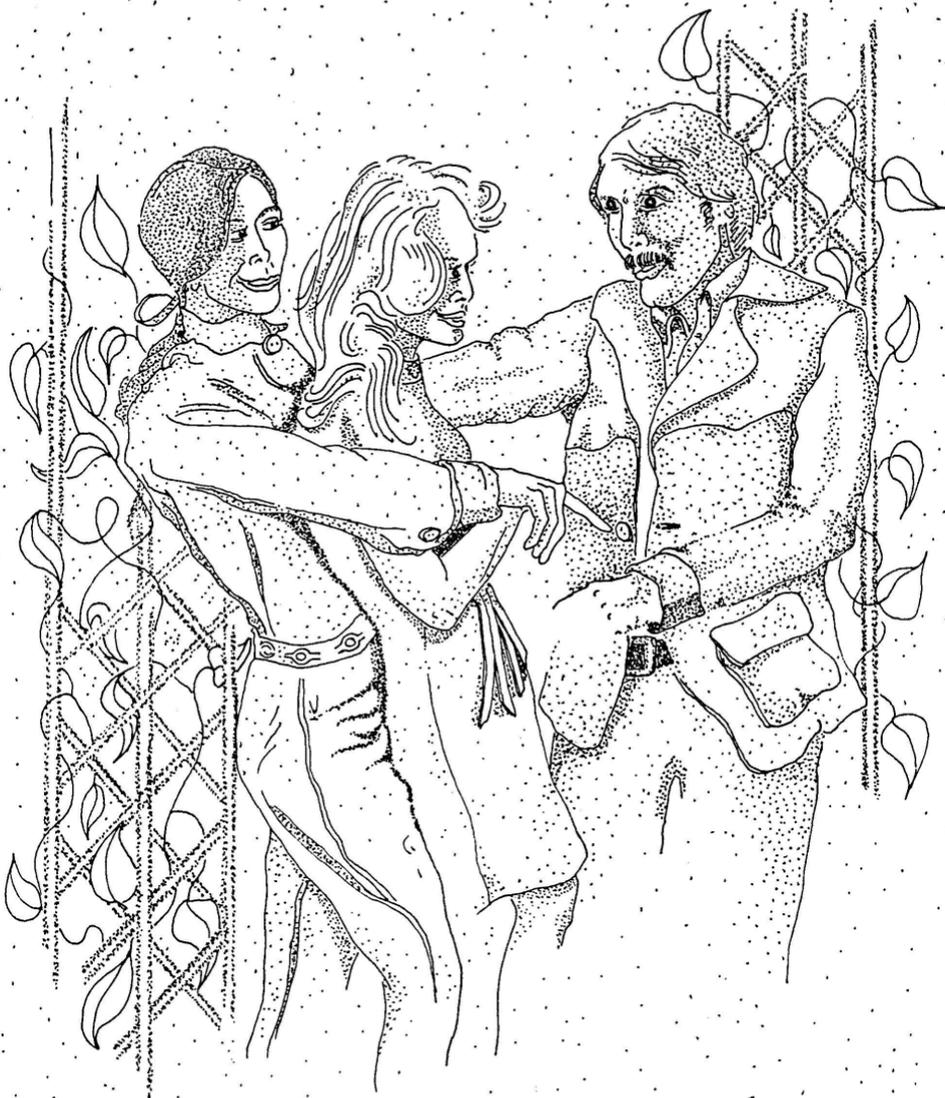
The University of Kansas

#### Notes

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions (Editions Garnier Frères, 1964), Livre IX, p. 514. (Toutes autres références aux Confessions seront indiquées entre parenthèses après la citation).

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse (Paris: Editions Garnier-Flammarion,

1967), Première Partie, p. 58. (Toutes autres références à La Nouvelle Héloïse seront indiquées entre parenthèses après la citation).



# Le Premier baiser de l'amour

John E. Magerus

Un des événements les plus importants de La Nouvelle Héloïse se trouve dans la première partie et s'appelle la scène dans le bosquet. Julie, avec Claire comme témoin, consent à ce que Rousseau a intitulé "le premier baiser de l'amour." Cette scène est un des rares moments où les trois personnages principaux du roman sont ensemble. C'est à ce moment que Julie et Saint-Preux prennent conscience de la puissance de leur passion. Mais cette passion est impossible et dangereuse. Claire encourage Saint-Preux à partir pour la protection de sa cousine. Toute la suite du roman est le résultat de cet épisode: la structure "absence/présence" y commence.

Rousseau a souligné l'importance de cet événement en le choisissant comme le premier dans la série des douze estampes dont il voulait illustrer la première édition de son roman. L'histoire des difficultés que Rousseau a éprouvées avant de faire aboutir ce projet est racontée par Alexis François dans un livre intitulé Le Premier Baiser de l'Amour.<sup>1</sup> Au dix-huitième siècle comme aujourd'hui, la question d'argent jouait un rôle très important dans la publication d'un livre. L'éditeur hollandais de Rousseau, Marc-Michel Rey, a refusé de financer le projet d'illustrations et Rousseau a dû faire préparer les estampes séparément et à ses frais.

Rousseau, qui aimait beaucoup les estampes, insistait sur la valeur des illustrations pour son

livre. Dans ses efforts pour gagner l'appui de son éditeur, il a écrit: "les planches seules feraient le succès du livre. . . ."2 On doute qu'il fût tout à fait sincère. Il voulait surtout que son lecteur participe au roman, et précisément les estampes donnent la possibilité d'élaborer ce qu'on vient de lire:

Si je n'aime pas beaucoup les tableaux, j'aime extrêmement les estampes, parce qu'elles laissent quelque chose à faire à mon imagination. Elle les colore à sa fantaisie, et il me semble alors que je vois les objets, tels qu'ils sont dans la nature.<sup>3</sup>

L'art du graveur complète celui de l'écrivain.

Comme sujet des douze estampes qu'il proposait, Rousseau a choisi les scènes les plus émouvantes du livre. Il a donné des indications assez précises au dessinateur et aux graveurs pour les aider dans la réalisation du projet. Il ne voulait pas limiter la liberté de l'artiste, mais il avait ses propres idées sur les scènes qu'il avait choisies, et croyait que c'était très important pour le lecteur de les voir de la même façon:

. . . les détails dans lesquels je suis entré ne sont pas faits pour être exécutés à la lettre; ce n'est pas ce que le dessinateur doit rendre, mais ce qu'il doit savoir, afin d'y conformer son ouvrage autant qu'il est possible. Tout ce que j'ai décrit doit être dans sa tête, afin de mettre dans son estampe tout ce qui peut y entrer, et de n'y rien mettre de contraire.<sup>4</sup>

Rousseau a scrupuleusement corrigé les dessins originaux et les épreuves. Il avait un oeil

soucieux des détails les plus minuscules. Dans une lettre à son agent à Paris, François Coindet, il a écrit: "Je me trompais. . . ce n'est pas l'oeil gauche de Julie qui est trop grand; c'est le droit qui est trop petit."<sup>5</sup> Rien n'échappait à son attention: "Je trouve dans tous les dessins que Julie et Claire ont le sein trop plat. Les Suissesses ne l'ont pas ainsi. Probablement M. Coindet n'ignore pas que les femmes de notre pays ont plus de tétons que les Parisiennes."<sup>6</sup> Il est poignant de remarquer que les estampes sont d'un format inférieur à une page des éditions Garnier.

La publication du roman, sans les estampes, a eu lieu vers la fin de 1760. Le recueil des estampes, dessinées par Gravelot et gravées par divers artistes, a paru au mois de février 1761. Dans ce recueil on a publié les notes détaillées de Rousseau intitulées "Sujets d'estampes," aussi bien que les indications sur la place des estampes dans le roman. On peut trouver des fac-similés des estampes originales avec les instructions complètes de Rousseau dans l'édition Classiques Garnier de La Nouvelle Héloïse.

Le succès de La Nouvelle Héloïse et du recueil fut énorme. Immédiatement après la publication du roman on a commencé à ré-interpréter les sujets d'estampes. "Le Premier Baiser de l'Amour" a été une des scènes préférées au dix-huitième et dix-neuvième siècles. Dans son livre du même titre, M. François a reproduit et a étudié un vingtaine de ces illustrations. Nous avons choisi cette scène aussi comme illustration de l'article précédent. Le paragraphe suivant a été traduit et proposé à la classe de dessin des messieurs Henderson et Jacobson de l'Université du Kansas. Nous ne savons pas si Rousseau serait d'accord avec notre choix, mais nous croyons que cette interprétation est dans l'esprit du sujet.

*The University of Kansas*

## Notes

1

Alexis François, Le Premier Baiser de L'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'Estampes (Genève, Editions Sonor, 1920). Ce petit livre qui avait une première édition de seulement trois cent exemplaires en 1920, vient d'être ré-édité par Slatkin Reprints.

2

Dans une lettre à son éditeur, Marc-Michel Rey, du 21 juin 1759. Citée par Alexis François, p. 13.

3

Cité par François, p. 8. Ces paroles se trouvent dans une lettre d'Henri Meister en 1764.

4

Dans une lettre à Madame d'Houdetot du 26 décembre 1756. Citée par François, p. 11.

5

Dans une lettre à Coindet, le 13 février 1761. Citée par François, p. 18.

6

Dans une lettre à Coindet, sans date. Citée par François, p. 16.

# Commencement de parti

Shelley Stern et Anne Wagner

## Décor

*Grand bureau typiquement bureaucrate. Sur les deux murs, une douzaine de portraits identiques, sur lesquels figure un homme en lunettes et cravate, avec une moustache qui ne peut cacher son sourire épanoui. La partie basse des murs est recouverte d'étagères où se trouvent 300 exemplaires du même livre intitulé Comment Faire la Cuisine.*

*Nous avons essayé de laisser le metteur-en-scène libre d'interpréter notre pièce comme il l'entend; tout ce que nous demandons, c'est qu'il nous envoie des billets à titre gracieux pour la première représentation.*

*On remarquera le nom des personnages. "Quelqu'un" veut dire exactement cela; quelqu'un doit donner la réplique, mais peu importe qui. Remarquer la chanson "Révolution" par les Beatles. Elle s'applique à cette pièce, aussi bien que la chanson "Révolution n° 9"; nous suggérons la dernière comme prélude, si l'on veut.*

## Scène I

*(Les personnages entrent, à loisir.)*

QUELQU'UN  
On a gagné la révolution.  
QUELQU'UN  
Qu'est-ce qu'on fait maintenant?  
QUELQU'UN  
Ça nous a pris vingt ans.  
UNE VOIX  
Et qu'est-ce qu'on fait maintenant?  
QUELQU'UN  
Où puis-je acheter un hamburger?

*(Silence.)*

QUELQU'UN  
Il n'y a plus de viande depuis hier.  
TOUS  
Nous en sommes très fiers...  
On a tout fait sauter en l'air!  
QUELQU'UN  
Les jardins, les jardinières.  
QUELQU'UN  
Les soeurs, les frères.  
QUELQU'UN  
Les soutien-gorge, les jarrettières.  
QUELQU'UN  
Les cuisines, les cuisinières.  
QUELQU'UN  
Il n'y a plus de viande depuis hier.  
TOUS  
Mais, nous, nous pouvons tout faire!  
QUELQU'UN  
C'est ça, on trouvera une substitution.  
QUELQU'UN  
Commençant par les institutions...  
QUELQU'UN  
Les écoles-maternelles?  
QUELQU'UN  
Les bureaux, leur personnel?

QUELQU'UN  
Les petits enfants tendres et croustillants...

UNE VOIX  
Et qu'est-ce qu'on va faire maintenant?  
TOUS

DE LA VIANDE!

QUELQU'UN  
Comment?

QUELQU'UN  
Hachée?

QUELQU'UN  
Escalopée?

QUELQU'UN  
Rouladée?

QUELQU'UN  
Enveloppée?

MARINETTE  
Pardou, Monsieur, avez-vous de la moutarde?

MARINOT  
Non, Mademoiselle, nous ne servons que de la  
sauce hollandaise.

QUELQU'UN  
Ça nous a pris deux cents ans.

QUELQU'UN  
Ça nous prendra une éternité.

QUELQU'UN  
Le pouvoir est à nous dorénavant.

QUELQU'UN  
Remarquez que le monde est dépeuplé.

(Silence.)

MARINOT, *déclamatoire*  
Buvez! Il faut boire à toutes les sources.  
Chacun son propre menu.  
Ne vous inquiétez pas; nos bourses  
Sont toujours bien pourvues.

(Ils tournent tous le dos à l'auditoire.)

Scène II

PORTE-PAROLE

Maître Président, sur les murs imprimés,  
Tient sur sa bouche un sourire.

Maître LePeuple, par le pouvoir alléché,  
Le regarde, en commençant à dire.

*(Tous se remettent en face de l'auditoire.)*

O! bonjour, Monsieur le Président!

QUELQU'UN

Comme vous êtes joli!

QUELQU'UN

Comme vous nous semblez beau!

QUELQU'UN

Sans doute, si votre sourire

Se rapporte à votre plaisir,

TOUS

Vous êtes le plus drôle des révolutionnaires.

MARINOT

Je trouve qu'il est bien mignon, n'est-ce pas,  
Marinette?

MARINETTE

Son petit air de vieux fou,

Avec cravate et lunettes...

MARINOT

Il n'est pas parmi nous...

MARINETTE

Mais si, mon ami,

Il nous observe,

Il nous voit.

TOUS

C'est notre grand-frère,

C'est notre prédécesseur,

C'est notre successeur,

C'est notre pasteur.

MARINOT

Mais puisque nous l'avons mis à mort...

MARINETTE, *pas troublée*

Oui, la révolution doit tout purger,  
Tout exterminer...

TOUS

Il est crevé  
COMME UNE CREVETTE  
Crustacée.

QUELQU'UN

Donc, puisqu'il n'y a plus  
De viande...

TOUS

Nous mangerons les poissons.

QUELQU'UN

Mais l'océan s'est évaporé.

QUELQU'UN

La Révolution, nous la faisons.

QUELQU'UN

Le Mal, c'est le passé.

TOUS

Le Parti a toujours raison,  
Il a fallu le rejeter.

UNE VOIX

Et qu'est-ce qu'on fait maintenant?

TOUS

On chante le cantique de la révolution:  
L'Idée qui répand la terreur,  
L'Idée que le ciel dans sa fureur  
Octroya pour punir les capitalistes de la terre,  
Le Parti (puisque'il faut l'appeler par son nom)  
Donna naissance aux révolutionnaires.  
(C'est nous! C'est nous!)  
Ils ne mouraient pas tous,  
Mais tous étaient frappés.  
On ne voyait point d'inoccupés,  
Chaque mets excitait notre envie.

*(Tous se félicitent, bien contents de leur parti,  
ainsi que de leur succès.)*

MARINETTE

J'ai encore besoin de moutarde.

TOUS

Elle en a besoin.

MARINOT

Eh bien, Mademoiselle, il faut vous satisfaire...

*(Parlant comme un commis-voyageur.)*

Euh... Ah oui, ce drapeau, vous plaît-il?

*(Comme il se dresse dans le vent.)*

Ne voudriez-vous pas le manger? Voici un couteau.

MARINETTE

Si vous me souriez

Je le ferai, je le tiendrai.

*(Quelqu'un donne une copie du livre de cuisine à Marinette. Elle prend le livre et le couteau en même temps et commence à lire le livre et à manger le drapeau à la fois. Ici le metteur-en-scène peut montrer son ingéniosité et son originalité par sa représentation.)*

TOUS

La Révolution nous mange.

*(On entend "Volunteers" par Le Jefferson Airplane.)*

UNE VOIX

Et qu'est-ce qu'on fait maintenant?

QUELQU'UN

Ça nous a pris beaucoup de temps.

QUELQU'UN

Ça finira dans peu de temps.

QUELQU'UN

J'entends l'aube.



QUELQU'UN  
Et qu'est-ce qu'on fait maintenant?

PETIT GARCON  
Jouons à quelque chose...

QUELQU'UN  
Jouons au soldat!

PETIT GARCON  
L'Etat, ce sera moi!  
Avec vous tous comme marionnettes.  
Je jugerai ce que vous faites;  
C'est le temps de voir ce que vous vaut.

PORTE-PAROLE, *à part*  
Valez!

PETIT PRINCE, *féroce*  
Quoi? Vous NOUS interrompez? Idiot! Imbécile!  
Salaud!

*(Le Porte-Parole mange ses cheveux.)*

PORTE-PAROLE, *haletant, sanglotant*  
Mes yeux doivent se fermer,  
Je ne vois qu'un néant...  
En bouillonnant il me fait brûler;  
Ça n'a pris que peu de temps  
J'entre dans le feu...  
Adieu... mes amis... à... Dieu.

*(Le Porte-Parole ferme les yeux et quitte la scène.)*

PETIT PRINCE  
Nous sommes à notre affaire;  
Nous pouvons commencer.

QUELQU'UN  
Je réclame ma mère!

QUELQU'UN  
Pour qu'elle me donne un petit frère.

PETIT PRINCE  
Nous vous ordonnons de vous taire!  
C'est moi qui suis le roi,

C'est moi qui fais la loi.

MARIONNETTES

C'est toi qui es le roi,

C'est toi qui fais la loi.

PETIT PRINCE, *pas encore satisfait*

Je veux régner entièrement dans l'air.

MARINETTE, *les joues rouges, comme une poupée*

Mais... il faut... d'abord...

*(Comme si elle avait un grand secret)*

la guerre!!!

*(Joyeusement, elle frappe des mains.)*

MARIONNETTES

C'est ça! c'est ça!

Il nous faut une guerre

Grande et belle.

MARIONNETTE

Bella, bellae, bellum!

La Belle au Bois Dormant!

La Belle et la Bête!

TOUS

C'est ça! La guerre!

La Belle est la Bête!

MARINETTE

Maman m'a dit qu'aujourd'hui

Avec la paix les gens s'ennuient.

UNE VOIX

Et qu'est-ce qu'on fait maintenant?

TOUS

On se débarrasse des parents.

On se débarrasse des tourments.

UNE VOIX

La révolte ne saurait jouer longtemps le rôle de  
la Révolution.

PETIT PRINCE

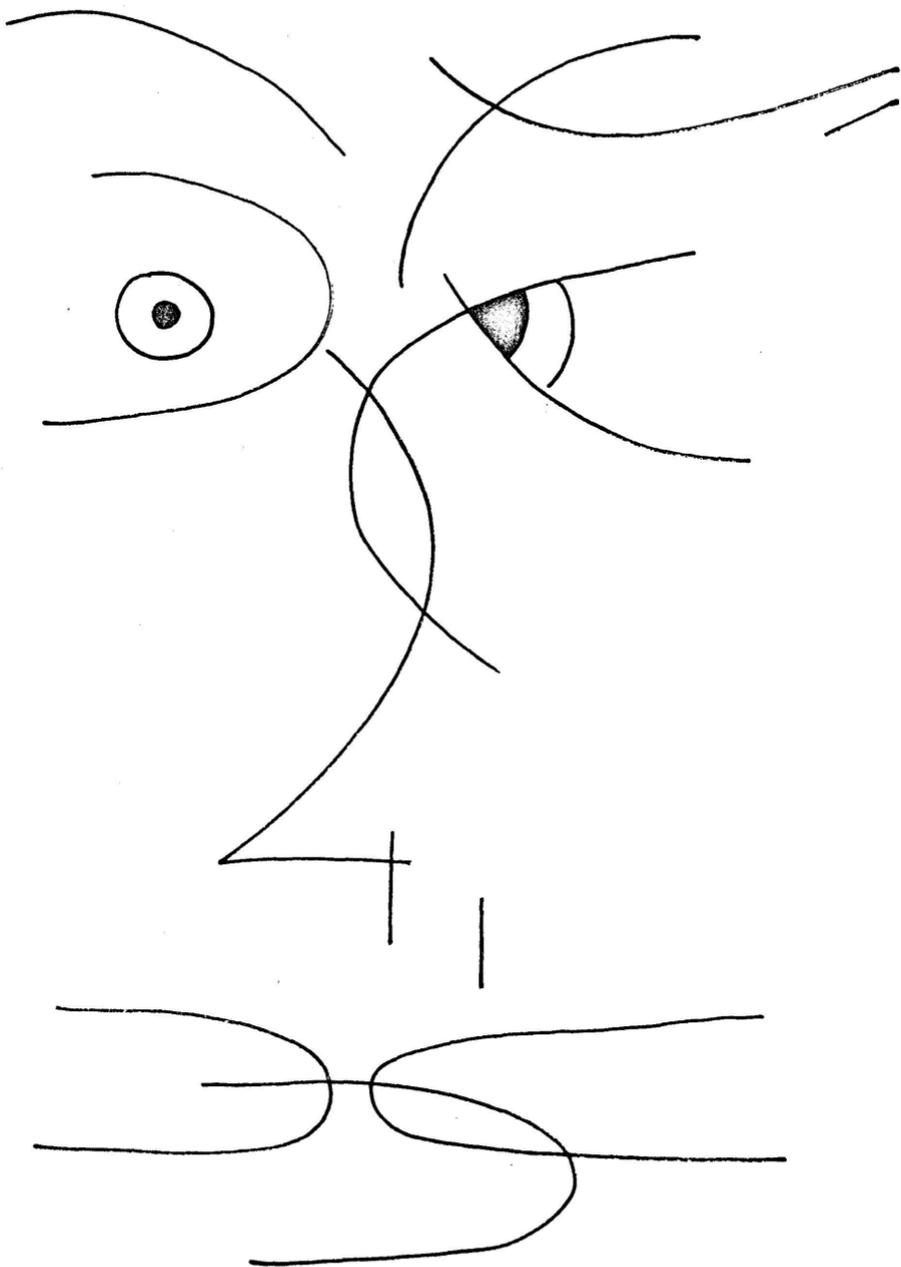
Eh bien. Continuons à commencer.

*(Tous se groupent dans un cercle. Ils commencent à jouer aux "Catégories," un jeu d'enfants.)*

ENVOI

Si vous pensez que c'est un jeu,  
Ça va...  
Faites-en ce que vous voulez.  
Nous nous sommes présentés  
Maintenant, c'est à vous de décider.

*Oakland University  
Rochester, Michigan*





# Une lettre inédite de Sade

Daniel Celce - Murcia

Depuis 1833 environ, des fragments de l'oeuvre de Sade (manuscripts, lettres, documents en tous genres) ne cessent de s'accumuler. On peut en constater l'étendue dans la remarquable série des oeuvres de Sade éditée par Gilbert Lely<sup>1</sup>, mais de continuelles découvertes apportent--ne fût-ce que par leur valeur anecdotique--un élément précieux pour faire revivre le dix-huitième siècle. La lettre que nous reproduisons ici en est un exemple.<sup>2</sup>

Elle se rapporte à un des nombreux épisodes judiciaires de la vie du Marquis de Sade. Nous avons pu la dater du mercredi 12 juillet 1797 (24 messidor an V)<sup>3</sup>, sept ans après sa libération de Charenton (2 avril 1790) et l'année même de la parution de La Nouvelle Justine. Au mois de mai 1797, Sade quitte Paris pour la Provence. Il a vendu en octobre 1796 son domaine de La Coste mais il est en dispute avec le nouveau propriétaire, J.S. Rovère. Mme de Sade, qui voudrait récupérer sa dot et qui se méfiait des transactions de son mari, a pris des sûretés de conservation hypothécaire sur la vente de La Coste. Pour régler les formalités nécessaires, elle a dépêché en Provence son fils aîné que le marquis accuse aussitôt de calomnie: "c'est un vilain drôle que M. de S. fils. Ce qu'on appelle un vilain b ..."

A Mazan, la municipalité vient visiter en corps le marquis, mais place chez lui un "garnisaire", qui lui "mangera" cinq ou six jours de plus qu'il ne faut, pour le contraindre à payer ses impôts.<sup>4</sup>

Au milieu de ces démêlés, Sade, alors à Saumane, se met une nouvelle affaire sur le dos: c'est à cet incident que notre lettre se rapporte. En effet, le 18 juin (30 prairial) Sade accuse de forfaiture le citoyen Noël Perrin, receveur de l'enregistrement et du domaine national à Carpentras. "Vous n'avez pas osé faire passer dans les coffres de la nation la rente d'un homme qui n'a jamais émigré de sa vie; elle ne l'aurait pas reçue. Cette rente n'a donc été versée que dans votre poche",<sup>5</sup> lui écrit-il. Il parle même de le dénoncer au Directoire. Devant le silence de Perrin, Sade se sent déjà vainqueur. Mais Perrin, qui n'est pas coupable, ne peut se laisser accuser impunément. Le 8 juillet (20 messidor), il réplique aux accusations de Sade en le citant devant le tribunal correcitonnel d'Avignon, (séance du samedi 15 juillet à dix heures),<sup>6</sup> afin que soient déclarés "faux et calomnieux" tous les faits contenus dans les deux lettres de Sade.<sup>7</sup>

Sade sentant que l'affaire tourne mal, décide de se rétracter, avant que sa cause ne passe devant le tribunal. Le mercredi 12 juillet (24 messidor), Maître Liotard, notaire à l'Isle-sur-Sorgue, doit passer à Saumane dresser l'acte de désaveu (paragraphe 5 de la lettre: "Liotard de l'Isle va arriver pour dresser l'acte..."). Mais Sade avait peut-être déjà rédigé l'acte dans ses grandes lignes (paragraphe 1 de la lettre: "L'acte ci-joint vous dit ce que c'est..."). Toujours est-il, qu'en attendant Liotard, Sade écrit à Gaufridy, son avocat de longue date, pour le mettre au courant des derniers développements de ses affaires. L'affaire Perrin ne semble pas gêner Sade outre-mesure. Elle est même pratiquement close en ce qui le concerne.<sup>8</sup> Il a "d'autres chats à fouetter"! Il va repartir

pour trois semaines et essayer de se procurer de l'argent par tous les moyens.<sup>9</sup>

Sade veut encore, d'après sa lettre, vendre les prés de St Pol ( ou St Paul) dont il obtiendra, semble-t-il, une somme dérisoire.<sup>10</sup>

Mais la préoccupation dominante de cette lettre du 12 juillet est une affaire qu'il a en tête probablement depuis quelque temps, affaire peu ordinaire et pour laquelle il a besoin de Charles Gaufridy qu'il réclame avec insistance à son père. En effet la foire de Beaucaire s'ouvre le 22 juillet et Sade veut y organiser une loterie dont il attend un grand profit. Il veut envoyer Charles en avance pour y vendre les billets. Mais le 23 juillet quand Sade rejoindra Charles en compagnie de François Gaufridy, son frère, il sera si déçu que Charles n'ait vendu aucun billet qu'il le renverra à son père, chez qui il a laissé Mme Quesnet.

Elle lui manque beaucoup, et Sade "a hâte de revoir cette sincère amie dont l'existence lui est plus chère que la sienne."<sup>12</sup>

Nous avons fait l'impossible mon cher avocat pour vous épargner le voyage d'Avignon; messieurs Mestre? et Cornifri? se sont conduits d'après vos vues et n'ont absolument rien pu obtenir. Perrin, conseillé sans doute, est d'une opiniâtreté sans exemple, il ne veut entendre absolument à rien. Nous avons, d'après cela, suivi littéralement le document de M. Mézard à qui vous avez bien voulu m'adresser. Voilà une lettre de lui que je n'ai pas lue et par laquelle sans doute il vous trace la conduite qu'il nous a conseillée et que nous suivons. L'acte ci-joint vous dit ce que c'est et m'évite la peine de vous le répéter. Il est donc absolument essentiel que vous ayez la complaisance d'aller à Avignon signifier vous-même cet acte au tribunal ou à Perrin samedi matin; Je vous

conjure de revenir dîner à Saumane dimanche, attendu que je pars lundi pour un voyage de trois semaines, et que je veux absolument vous voir et vous parler avant que de partir; il le faut même de toute nécessité. Je vous attends donc sans faute dimanche à dîner. Puis adieu jusqu'au 6 août époque où nous nous réunirons à Saumane pour vos comptes, ceux de Ripert et ceux de Lions.

Vous m'avez exactement coupé les bras et les jambes. Vous me faites exactement manquer mon affaire d'Arles en ne m'envoyant pas Charles tout de suite comme je vous en avais supplié. Tout sera manqué. L'homme en question aura peut-être été à Arles, nous voilà? [un mot illisible] reserré comme le diable par Lombard auquel la ferme est adjudgée le 1 août si l'on n'a rien terminé avant... Oh! Juste ciel, quel contretemps pour moi que ce maudit retard. Ah! Enfin qu'il arrive donc sans faute au moins demain, je vous en conjure, afin d'être au poste samedi. S'il n'arrive que samedi, voilà encore deux jours de perdus car il ne fait rien dimanche. C'est à genoux, exactement à genoux que je vous supplie de ne plus mettre le moindre retard au départ de Charles. Je l'attends sans faute à dîner demain vendredi.

Ces messieurs sont arrivés mécontents de Mazan. L'homme en question ne s'en tient pas à publier tout ce qu'on peut dire pour s'opposer, il ose encore répandre l'infâme calomnie que mes affaires sont très mauvaises à Paris, où il est de fait que je n'ai d'autres dettes que deux mille écus dont mille empruntés pour faire mon voyage et mille pour achever le paiement de l'une de mes nouvelles terres achetées. Est-ce là devoir? Sont-ce là de mauvaises affaires? Oh! C'est un vilain drôle que M. de S. fils. Ce qu'on appelle un vilain b ..., mais patience rira bien qui rira le dernier et je le remercie de me mettre au cas de n'avoir plus aucune espèce de ménagement pour lui.

Cependant ces messieurs ont, à force de parler,

détruit quelques préjugés; on va voir.

Les prés de St Pol, affichés isolément par votre conseil, seront délivrés au plus offrant mardi 18; c'est pour cela que je pars lundi et que je veux vous voir dimanche.

Votre Voux nuit plus qu'il ne sert; c'est un fort vilain monsieur.

Courtois ne s'est point entendu avec lui, ou lui point avec Courtois et tout par ce moyen a été de travers car Courtois qui se conduit assez bien, a envoyé du monde voir les prés à Mazan et personne ici pour montrer ces prés-là; il devait donc en prévenir Voux.

[deux mots--serrurier?] a été surveiller la récolte, le garnisaire est levé, le receveur de Mazan s'est bien conduit, on lui a donné un acompte et il a promis que si pareille chose arrivait encore, qu'il en donnerait avis sur le champ. Si Voux, le notaire, avait averti par un exprès, il n'y aurait rien eu; mais il lui a paru plaisant d'envoyer par la poste afin que le garnisaire me mangeât cinq ou six jours. C'est un mauvais homme que votre Voux.

Résultat. J'attends votre fils Charles demain vendredi à dîner. [un mot] dimanche; à votre retour d'Avignon ou j'aurai quelque chose de fort essentiel et de fort singulier à vous dire.

Mille et mille pardons mon cher avocat. Voilà un terrible été pour vous, je le sais, mais il y avait dix-neuf ans que je ne vous avais importuné et tout ceci fini j'en serai peut-être bien d'avantage sans que je revienne troubler votre repos et votre tranquillité. Cette remarque est de quelque considération. Liotard de l'Isle va arriver pour dresser l'acte et je garde ce reste de papier ou pour de nouvelles réflexions s'il en survient ou pour vous embrasser.

A l'instant même je reçois une lettre de mon fils qui me dit qu'il part à la minute même pour

Paris. Que dites-vous de toutes ces extravagances-là?

N'oubliez donc pas de nous apporter cette [un mot] tant promise de Saumane, nous ne pouvons rien statuer sur cette terre sans cela.

N'oubliez pas d'apporter le chocolat, je vous prie.

---

Le commencement de ma lettre vous annonçait un acte qui devait y être joint et vous expliquer tout. Nous avons oublié en vous annonçant cela, la formalité nécessaire de faire signifier cet acte à Perrin. C'est à quoi va s'employer la journée de jeudi. Moyennant quoi, partez, je vous prie. Vendredi matin passez à l'Isle chez M Liotard, vous y trouverez l'acte qui viendra d'y être signifié et que vous emporterez avec vous à Avignon. Vous vous en servirez samedi et repasserez sans faute dimanche par Saumane en vous en retournant à Apt. N'oubliez pas cette circonstance, je vous en conjure, étant très essentiel que je vous voie: dimanche avant mon départ de lundi matin. Je dois être trois semaines absent et je ne puis absolument me passer de vous voir avant.

A travers de tout cela, n'oubliez pas que Charles vienne dîner vendredi à Saumane, cette clause est pour moi de la plus extrême importance.

Je vous accolle de ma reconnaissance et vous embrasse de tout mon coeur.

de Sade  
Ce Mercredi au soir.

*University of California  
at Los Angeles*



## Notes

<sup>1</sup>D.A.F. de Sade, Oeuvres Complètes, ed. Gilbert Lely (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961).

<sup>2</sup>Cette lettre autographe fut découverte par mon ami le Docteur Stephen Werner, professeur à l'Université de Californie à Los Angeles, qui eut la gentillesse de m'en communiquer une photocopie.

<sup>3</sup>Pour dater la lettre nous possédions trois indications de Sade: le départ du mardi 18, le retour du 6 août d'un voyage de trois semaines, la signature du mercredi précédent le mardi 18.

Le mercredi où la lettre avait été écrite devait donc être le mercredi 12, et le mois était alors juillet. Restait l'année, année où Sade d'après le ton de la lettre, devait être en liberté. Voir pour cela Gilbert Lely, La Vie du Marquis de Sade avec examen de ses ouvrages, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1957), II 497 et suivantes.

<sup>4</sup>Ibid, Voir aussi Paul Bourdin, Correspondance Inédite du Marquis de Sade, de ses proches et de ses familiers, publiée avec une introduction des annales et notes (Paris, 1929), p. 300.

<sup>5</sup>Lely, Vie du Marquis de Sade, II, 497.

<sup>6</sup>Bourdin, Correspondance inédite, p. 405.

<sup>7</sup>"Notamment l'inculpation faite au requérant d'avoir détourné à son profit une partie des revenus du dit Sade, dont la recette a été par lui faite en sa qualité de receveur du domaine national et pour réparation, se voir condamner à la somme de quinze cents francs d'amende applicable à l'aumône de la commune d'Avignon, aux frais d'impression, publication et affiches du jugement..."", avec

défense de récidiver. (Bourdin, p. 406).

<sup>8</sup>Voici comment se termina l'affaire Perrin: Lorsque Liotard arrive à Saumane le 12 juillet, il dresse l'acte de désaveu dans lequel le Marquis "reconnaît le citoyen Perrin pour un homme probe et honnête, ayant toujours rempli les fonctions de son état avec distinction" (Bourdin, p. 407), et s'offre à payer les frais passés et à venir.

Le lendemain 13 juillet, Sade fait signifier son désaveu à Perrin par Lavagne, officier ministériel, dans l'étude du notaire Courtois. (Bourdin, p. 407).

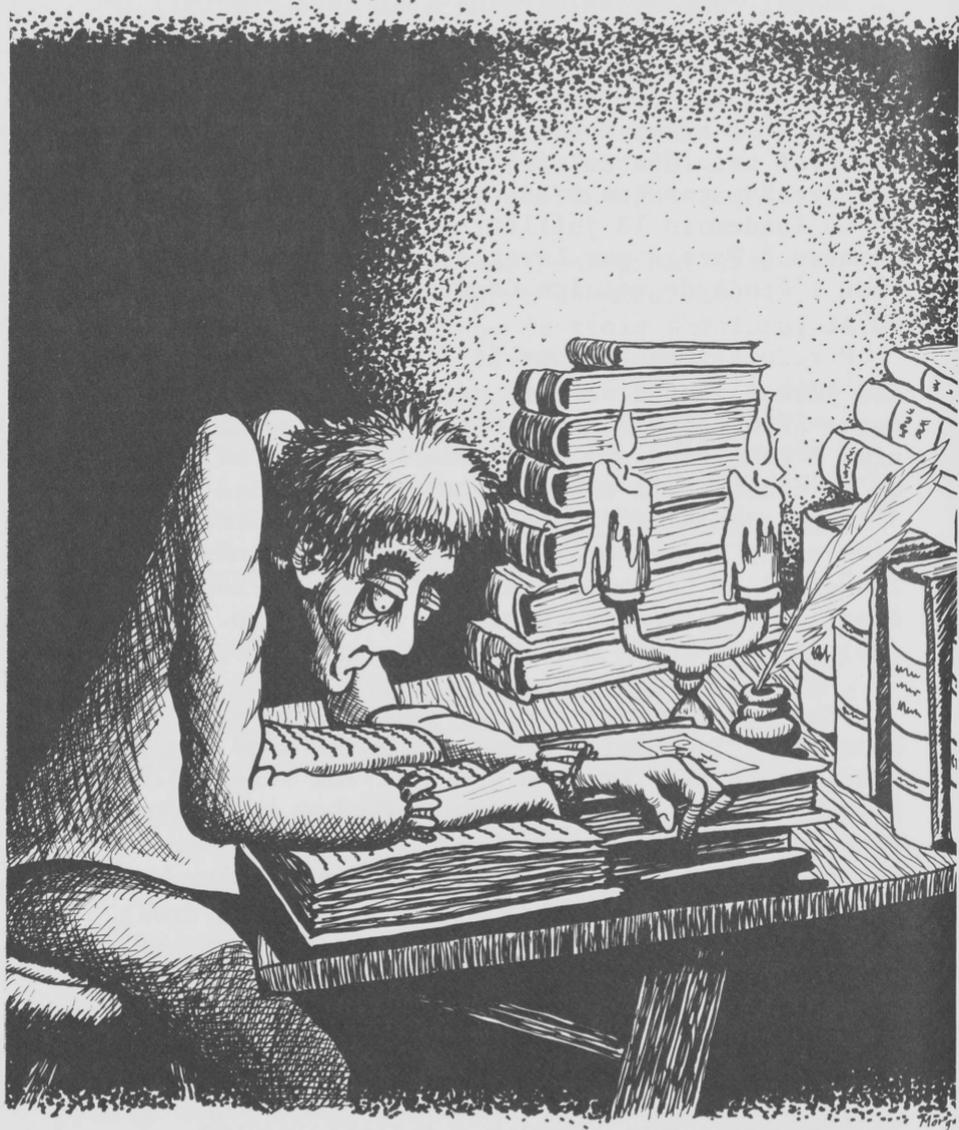
Perrin par égard pour la famille de Sade et pour les personnes qui se sont employées à terminer cette affaire, accepte de se départir de la citation à condition que Sade paie les frais et dépens, qu'il consigne la somme nécessaire pour les frais d'impression et d'affiche de l'acte de rétractation et de sa réponse, qu'il verse une aumône à l'hôpital de Carpentras et qu'il exécute tout cela dans les vingt-quatre heures. (Bourdin, p. 407-408).

<sup>9</sup>Sade veut vendre son Mas de Cabanes, près d'Arles. "Toutefois le Marquis s'est déjà engagé avec son fermier Lombard qui doit lui verser 6.000 livres d'acompte. Cet argent sera bon à prendre sans que la chose mette obstacle à l'exécution des autres projets, car 'vente casse vente' selon M. de Sade qui sait accomoder les principes du droit à son propre usage." (Bourdin, p. 400).

<sup>10</sup>Bourdin, Correspondance inédite, p. 399.

<sup>11</sup>Lely, Vie du Marquis de Sade, p. 499.

<sup>12</sup>Bourdin, Correspondance inédite, p. 400.



## la tyrannie des études

ces pesantes études! ce sont des meules de moulin;  
le poids est trop fatiguant pour donner à  
quelques choses une importance!

elles sont tyranniques! j'ai beaucoup d'intelligence,  
j'ai de la persévérance, j'aime bien les études  
faites en opposition aux choses.

mais diligence ne s'incorpore pas en matière;  
quand je sollicite mes études, elles me  
tyrannisent, elles m'asservissent:

il faut faire ce qu'elles demandent parce qu'elles  
le demandent; rien de l'esprit, rien de l'amour  
ne peut vivre, ne peut émerger à la conscience!

david radd

*The University of Kansas*



## Base du style unique du Cid

Chriss Davis

L'essence du théâtre de Corneille consiste à trouver des situations où toute la personnalité intérieure d'un personnage se révèle et se met en conflit. Pour mettre en relief ces situations, il faut que le style de la pièce aide à développer le caractère du personnage. Mais quel type de style faut-il employer? A vrai dire, le style dépend du type de personnalité que Corneille veut révéler. Alors, l'analyse du style du Cid et le concept du héros cornélien sont deux procédés intimement liés.

Le héros cornélien est "l'artisan de sa destinée."<sup>1</sup> Il poursuit avec une volonté ferme l'idée qu'il se fait de sa "gloire", de son honneur personnel. Le personnage cornélien est terrifié de perdre l'estime de soi-même, le respect de soi. Corneille exalte "la liberté de l'homme, qui met sa volonté au service d'un orgueilleux idéal de "gloire" personnelle."<sup>2</sup> Toute décision d'un personnage est fondée sur cette idée de gloire, ou de respect de soi; chaque individu essaie d'accomplir destinée, une destinée qu'il se fixe lui-même. Alors, en développant son héros, "Corneille pénètre dans les âmes de ses personnages, . . . , afin d'étudier le jeu complexe des sentiments et des passions; un intérêt psychologique puissant s'ajoute ainsi à l'intérêt dramatique."<sup>3</sup>

Il faut que le style du Cid s'accorde avec le héros cornélien, parce que le style est le moyen de développer le caractère du personnage. Dans Le Cid, les grandes scènes de la pièce consistent en conflits. Ces conflits permettent aux personnages de s'expliquer. Une crise externe incite à un conflit interne, et Corneille emploie la technique de la vue intérieure pour établir ce conflit. Le soliloque, ou le monologue, est ainsi un élément fondamental du style cornélien. Cette crise intérieure aide à une révélation de l'âme du personnage. Son dilemme tragique fait valoir sa personnalité. Le ton pathétique s'établit avec intensité; le génie de Corneille consiste à maintenir cette intensité émotionnelle et stylistique. La force du dilemme tragique et du caractère du personnage est maintenue par des hésitations de l'individu quand il essaie de prendre une décision qui s'accorde avec son concept de "gloire", avec son estime de soi. Ces hésitations mènent le héros vers une décision raisonnable; l'emploi des stances au lieu de l'alexandrin parfait, les variations du rythme, des enjambements, der vers du dialogue impétueux et "bondissant" indique l'hésitation du personnage.

Alors, le conflit interne du héros cornélien se montre dans les vues intérieures des monologues. Dans ces soliloques, le personnage hésite à choisir ce qu'il doit faire. Ces hésitations et la décision finale du héros s'accordent avec la nature interne du conflit. Il y a une lutte entre son amour filial, celui pour Chimène, et son patriotisme. L'essence du génie cornélien est de développer, grâce au style, le conflit intense de l'âme de ses personnages, ces hésitations - décisions exigées par une telle lutte interne.

Chimène est vraiment le prototype de l'hésitation féminine; elle éprouve une forte sensibilité même dans la première scène. Quand Elvire lui dit que son père approuvera son mariage avec Rodrigue, Chimène exprime son anxiété:

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère?/ Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père? (Le Cid, I, i, v. 1-2)

Son inquiétude s'affirme, même au début de la pièce. L'hésitation s'exprime dans le rythme staccato et irrégulier de ces deux vers: Chimène accentue, au début de la question, les mots "Elvire" et "Ne déguises-tu". Les syllabes suivantes sont rapides et du même ton interrogatif et perçant.

Chimène aime Rodrigue; mais Rodrigue tue son père. Il faut qu'elle demande la mort de Rodrigue, de celui qu'elle aime. Voilà le dilemme pathétique qui devient un conflit interne, une "lutte obstinée du devoir filial contre la passion."<sup>4</sup> C'est un conflit de la loyauté familiale (l'honneur de la famille, la vengeance) et de la loyauté de l'amour. Il faut choisir entre l'honneur de sa famille et son amour. Corneille souligne les indécisions mais à la fois il montre la conviction et la persistance de Chimène. Les deux s'équilibrent l'un l'autre. Le caractère de Chimène devient un équilibre hésitant et imparfait que peut déterminer Rodrigue. Elle est ferme et honnête quand elle décide de maintenir l'honneur de son père en demandant la mort de son amant; mais elle est bouleversée par ses propres décisions; elle espère que ses efforts pour satisfaire cette vengeance ne réussiront pas. Le soliloque de Chimène au deuxième acte révèle son angoisse et l'hésitation qu'elle éprouve:

Mon coeur outré d'ennuis n'ose rien espérer  
Un orage si prompt qui trouble une bonace  
D'un naufrage certain nous porte la menace:  
Je n'en saurais douter, je péris dans le port.

. . .

Honneur impitoyable à mes plus chers désirs,  
Que tu me vas coûter de pleurs et de soupirs!  
(II, iii, 444-451, 459-460)

L'image métaphorique du vers 451, "je pèris dans le port," indique qu'elle se sent faiblir, elle est vaincue avant de commencer la bataille. L'action mentale ici est pathétique et émouvante. Mais voilà le paradoxe cornélien: même dans l'hésitation, Chimène persiste avec fermeté. Elle dit à Rodrigue:

Tu es, en m'offensant, montré digne de moi'  
Je me dois, par ta mort, montrer digne de  
toi. (III, iv, v.931-932)

L'hésitation de Chimène au quatrième acte se montre quand le roi lui dit que Rodrigue est mort. Elle répond vite: "Quoi! Rodrigue est donc mort?" (IV, v, v.1347). Avec ce vers seulement elle révèle son anxiété, mais trois vers plus tard, elle persiste (quand elle découvre que son amant n'est pas mort): elle dit qu'elle s'est pâmée de joie, pas de tristesse (v.1350). Alors, l'indécision de Chimène indique une lutte intérieure intense, l'intelligence contre le coeur, l'esprit contre la sensibilité. Cette lutte est vraiment l'essence de son caractère.

Rodrigue, aussi, éprouve ce conflit interne de l'intellect et du coeur. Il faut choisir entre le devoir familial et son amour. Mais sa décision est inévitable: pour être digne de Chimène, il faut qu'il venge son père en tuant le père de celle qu'il aime. Son angoisse est bien exprimée dans les vers suivants (tirés du monologue du premier acte, scène six):

Percé jusques au fond du coeur  
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,  
Misérable vengeur d'une juste querelle,  
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,  
Je demeure immobile, et mon âme abattue  
Cède au coup qui me tue.

L'essence de l'émotion dramatique de ce passage est l'intensité du désespoir interne du personnage. La fatalité et le manque d'espoir se mêlent dans la douleur. Le rythme accéléré du premier vers introduit l'idée évoquée par le mot "percé". Le rythme de ce vers abandonne l'alexandrin; les sons toniques de "percé", et de "coeur" accentuent cette accélération de l'émotion intense. L'effet est un peu staccato; on peut sentir la friction qui développe entre les émotions du personnage et son sens de la fatalité (montré par le retour à l'alexandrin, à la forme acceptée). Les émotions de Rodrigue se rebellent contre "l'injuste rigueur" et l'immobilité, contre "le coup qui tue." Les sons longs (les "l," les "eur") luttent contre les sons staccato (imprévue, abbatue, cède au coup). Alors, la nature double des sons et du rythme représente la crise d'émotion de Rodrigue: les émotions amoureuses et passionnées résistent à la rigueur du code de vengeance exigée par la querelle.

Cette lutte constitue même le dilemme pathétique. Rodrigue pense à se tuer, mais "C'est là une hésitation, une erreur, indignes du fils de Don Diègue."<sup>5</sup> Alors, il abandonne cette idée et se décide à venger son père. Mais on ne peut pas ignorer la lutte fondamentale qui le pousse, qui le dirige vers cette décision de vengeance:

Que je sens de rudes combats!  
Contre son propre honneur mon amour s'intéresse;  
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse;  
L'une m'anime le coeur, l'autre retient mon bras.  
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,  
ou de vivre en infame  
Des deux côtés mon mal est infini:  
O Dieu, l'étrange peine!  
(I, vi, v.301-308)

Comme la lutte intérieure de Chimène constitue la base de son caractère, la personnalité de Rodrigue

est aussi basée sur ce conflit interne de l'intellect contre le coeur, un conflit de loyautés opposantes.

On peut voir l'esprit de la pièce aussi dans la rivalité de l'Infante et de Chimène. L'Infante aime Rodrigue, mais elle ne peut pas l'épouser parce qu'il n'est pas du même rang social. Alors, elle essaie de faire disparaître, d'apaiser son amour en offrant Rodrigue à Chimène. Elle éprouve de la jalousie et se sent rivale de Chimène, mais cette rivalité est un procédé mental, pas un procédé d'action:

Ma tristesse redouble à la tenir secrète.  
Ecoute, écoute enfin comme j'ai combattu,  
Ecoute quels assauts bravent encore ma vertu.  
L'amour est un tyran qui n'épargne personne:  
Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,  
Je l'aime. (I, ii, v. 78-83)

Ces vers constituent un cri interne pathétique. Le rythme dans le premier vers est douloureux. La répétition du mot "écoute" intensifie le "pathos"; le rythme est coupé avec le mot "combattu", un son interrompu. Ainsi, Corneille développe la crise intérieure de ses personnages. Même la rivalité est rendue dans le coeur du personnage.

La décision même du roi Don Fernand détermine le cours de la pièce. D'abord, il hésite à consentir au duel entre Don Sanche et Rodrigue. Mais, en se rendant compte du besoin de Chimène d'essayer de venger son père, il y consent; mais il pose une condition à Chimène: il faut qu'elle épouse le vainqueur du combat. Cette hésitation et la décision suivante sont fondamentales à l'action de la pièce. Quand Don Rodrigue émerge conquérant, il faut que Chimène obéisse à l'ordre de son roi en épousant Rodrigue. Alors, le conflit des loyautés de son amour et de sa famille se résolvent avec l'emprise d'un devoir nouveau: la loyauté patrio-

tique qu'on doit à son roi. En effet, c'est par la domination du devoir patriotique que la lutte entre l'intellect et le coeur de Chimène est menée à une conclusion raisonnable. Le devoir de Chimène d'obéir à son roi demande qu'elle fasse ce que son coeur l'incite à faire: épouser Rodrigue.

Le dialogue aide à établir cette atmosphère de juxtaposition d'hésitation et de décision. Corneille développe une vue intérieure d'un personnage avec le monologue, ou le soliloque (e.g.: Don Rodrigue, I, vi). De plus, il y a beaucoup de scènes avec deux personnages: le personnage qui s'explique avec sa confidente. Cette méthode augmente la vue du conflit intérieur. Le lyrisme du dialogue consiste en un rythme varié ou irrégulier, l'alexandrin modifié ou même abandonné; Corneille emploie aussi l'enjambement (voir vers 797, 798, III, iii) et la stychomythie (II, i, vers 385-388). L'emploi fréquent des stances au lieu de l'alexandrin donne un effet plus rapide et expressif, plus émotif et rapide. Les cadences inégales du dialogue "reproduisent les mouvements les plus subtils de la réflexion ou de la sensibilité; mais loin de suspendre le drame, elles assurent son progrès, puisque le héros sent sa raison éclairée et sa volonté affermie, après être ainsi retourné aux sources de l'énergie intérieure".<sup>6</sup>

Vraiment, la base du caractère du personnage cornélien consiste en une lutte intérieure. La personnalité du personnage ressort de cette lutte intérieure. Il faut que Corneille trace les hésitations mentales et émotives de ce conflit, parce que la lutte est dans l'esprit du personnage et la décision, la résolution du conflit ne sera pas trouvée sans quelques vacillations naturelles dans l'esprit lui-même. Le génie de Corneille est de trouver un équilibre entre l'hésitation et la décision. Il faut que les protestations du personnage contribuent à la décision finale. Il faut que les hésitations et les doutes constituent le moyen

même de trouver la méthode pour atteindre à la gloire du personnage. Voilà un des paradoxes profonds de Corneille: il sait juxtaposer l'hésitation et la décision dans le cadre du conflit interne de son héros. Les indécisions du personnage le mènent vers la décision qu'il doit faire; les hésitations n'empêchent pas la poursuite déterminée de l'idée que le héros se fait de sa "gloire." L'hésitation même raffermi la volonté et éclaircit le mode d'action juste. Ainsi, la lutte intérieure des personnages se dirige vers une solution. Les diverses techniques poétiques de Corneille aident à établir cette atmosphère émotive de l'indécision qui mène à une solution du conflit. En effet, le grand génie de Corneille consiste à maintenir l'intensité de cette atmosphère paradoxale; ce paradoxe est l'essence même du style unique du Cid.

*The University of Kansas*

#### Notes

1

P.-G. Castex, P. Surer, G. Becker, Manuel des Etudes Littéraires Françaises (Paris: 1966), p. 56.

2

Ibid., p. 31.

3

Ibid., p. 43.

4

Emile Deschanel, Le Romantisme des classiques (Paris: 1891), p. 113.

5

Loc. cit.

6

Castex, p. 59.



## Hommage à Dali

J'ai entendu se peindre une peinture.  
Elle m'a vu l'écouter:  
elle a l'air de pendules flasques, de têtes bulbeuses.  
Un port resplendit--rêve métaphorique réalisé!  
Une guêpe entre en volant dans un oeil;  
un tigre en sort.  
Colombe débarque et débarque,  
des machines pensantes battent et battent.  
Le spectre regarde tout.  
Dali l'enfant s'échappe:  
se heurte contre le Temps,  
tombe doucement.  
Il voit les cheveux de poètes qui flottent,  
voit le chien de Chester,  
qui le regarde fixement.  
Il attend l'enfant Jésus-Christ  
mais tous les plaisirs donnent libre cours  
aux passions de l'esprit.  
Il crie,  
il peint la réponse.  
Il casse un oeuf, verse le jaune qui est son âme.  
Il se dévore en cauchemar  
et je l'entends.  
Il se moque du Temps, des pendules flasques.  
(Un oeil, une assiette et en voilà une autre.)  
Enfin Gala l'épouse,  
la seconde âme où l'ordre se cache.

Mark W. McRae et Christopher R. McRae

*Vanderbilt University*



# tropos

TROPOS is a publication of the graduate students of the Department of Romance and Classical Languages and Literatures at Michigan State University. Published each spring, with special issues on occasion, TROPOS provides students with an opportunity to gain valuable experience in scholarly publication.

TROPOS welcomes materials relevant to the study of any aspect of Romance or Classical Languages, literatures, or civilizations: original research, translations, experiments in teaching, original poems and short stories, critiques, interviews, annotated bibliographies. Manuscripts may be written in any language and are to be submitted to TROPOS, Department of Romance and Classical Languages and Literatures, Michigan State University, East Lansing, Michigan 48824.

TROPOS TROPOS  
TROPOS TROPOS

Tropos

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 1973-74. En particulier Messieurs et Mesdames:

*Amis Fondateurs:*

Isabelle Armitage  
Nicole Aronson  
Mustapha K. Bénouis  
Jacqueline Curtis  
Barbara M. Craig  
Mattie E. Crumrine  
Claire L. Dehon  
Aaron B. Everett  
Bryant C. Freeman  
Lee D. Gerstenhaber  
J. Theodore Johnson, Jr.  
Norris J. Lacy  
Janis L. Pallister  
Dana Clinton- & Geoff  
Roper  
Jean M. Salien  
Ronald W. Tobin  
John R. Williams  
Elizabeth S. Witt  
Geneviève M. Wolff  
Mary L. Morris Wolsey

et  
Department of French  
and Italian  
Stanford University

*Amis Bienfaiteurs:*

Michelle Aberle  
William & Marjorie  
Argersinger  
Irene Bergal  
Sandra S. Beyer  
Jean-Pierre Boon  
Raymonde M. Britt  
Lucie M. Bryant  
Dolores M. Burdick  
William H. Cannon, Jr.  
Boyd G. Carter  
Daniel Celce-Murcia  
Raymond & Anne Cerf  
Joseph & Barbara Crivelli  
Mary Ann Dioro  
Shirley Downer  
John Erickson  
Caroline Farrell  
Guy T. Filosof  
Marie E. Galanti  
Kathleen Gallagher  
Steven R. & Leissa Gordon  
Laura N. Heller  
Simone A. Johnson  
Gregg & Margriet Lacy  
Bonner Mitchell  
Murle Mordy  
Hans R. & RoseAnn Runte  
Marilyn Stokstad  
Gene Ann Warneke  
Kenneth S. White  
Micheline Woolard

