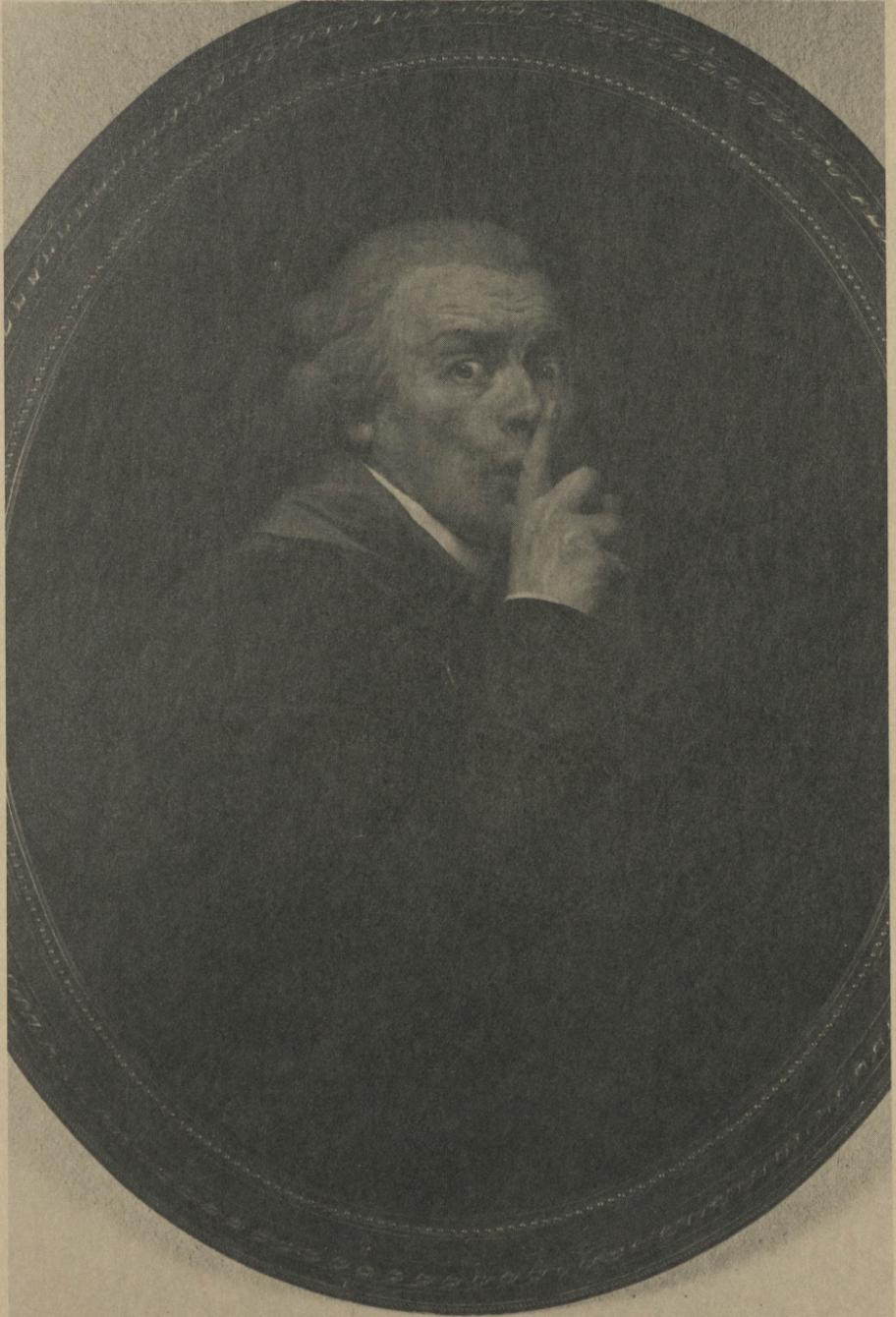


chimeres



Chimères is a literary journal published each academic semester (Spring and Fall numbers) by the graduate students of the Department of French and Italian at the University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by graduate students dealing with any aspect of French or Italian literature, language, or culture. We will consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian. In addition, we encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 20 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

The annual subscription rate is \$4.00. The journal is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of the University of Kansas.

Please direct all manuscripts, subscriptions, and correspondence to the following address:

Editor, Chimères
Department of French and Italian
University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045



AUTOMNE 1979

C H I M E R E S

Vol. 13 No. 1

Rédacteur: Raymond E. Whelan

Collaborateurs:

Clarice Doucette
Patricia Gowan
Bill Helling
Glenda Warren

Conseillers universitaires:

John T. Booker
Barbara M. Craig
J. Theodore Johnson, Jr.
Jan Kozma
Norris J. Lacy
Kenneth White

TABLE DES MATIERES

JANE MERINO

The Gift in Chrétien de Troyes: Lar-
gesse or Obligation? 5

ANITA KAY

Une Etude de la réalité du Jeu de la
Feuillée 17

PATRICIA GOWAN

L'Enigme temporelle du Roman de la
Rose 47

METHODE-ALAIN BUTOYI

D'autres élucubrations
sclérosées 65

CLARICE DOUCETTE

La Narration autodiégétique dans
La Religieuse. 77

KENNETH WHITE

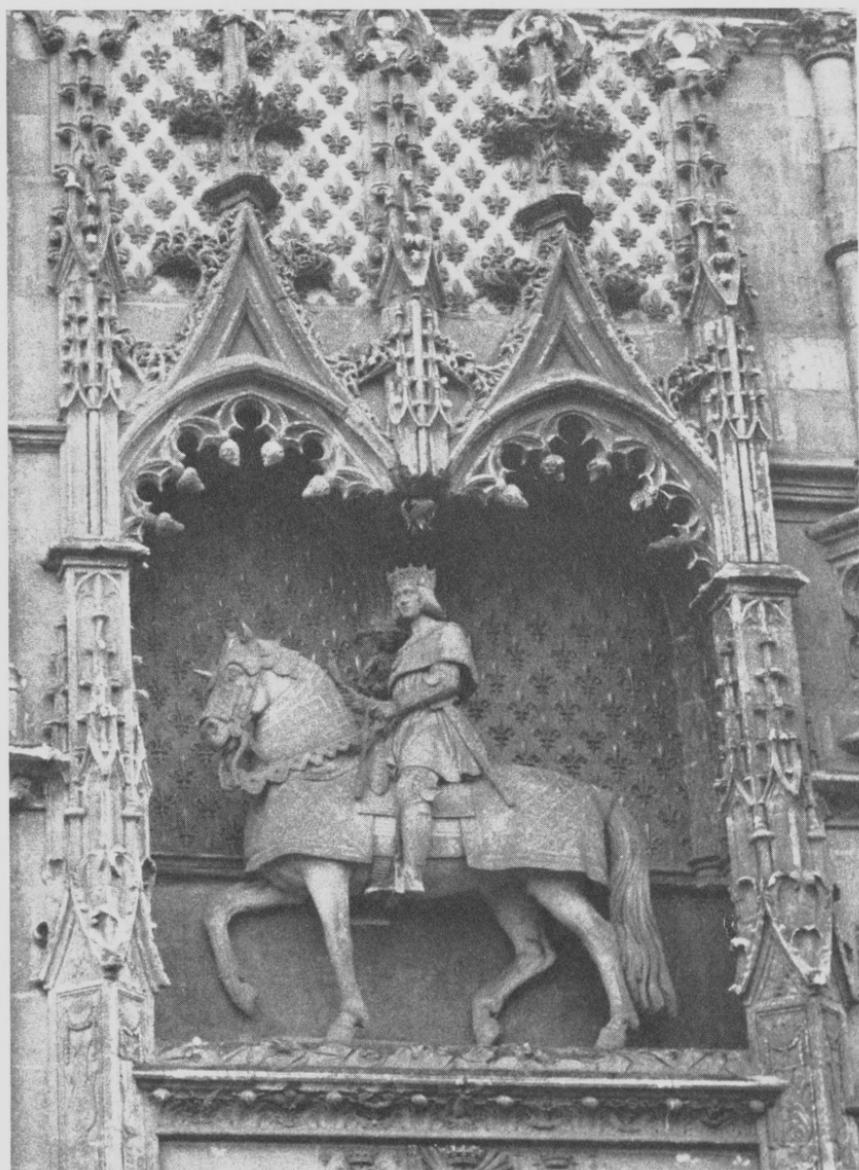
Un Enfant de la mer. 83

CHARLINE SACKS

Analyse alchimique d'Orphée de
Jean Cocteau 85

ACKNOWLEDGEMENTS

The editorial board of *Chimères* wishes to express its gratitude to the Spencer Art Museum, University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: Le Discret (Joseph Ducreux, 1735-1802), cover; Fountain Group: the Spirits of the Stream (Pierre Legros, 1629-1714), p. 64; and Diana (mid-eighteenth century), p. 76; and to Professor Norris J. Lacy for the photographs which appear on pages 4, 16, 46, and 84.



The Gift in Chrétien de Troyes:
Largesse or Obligation?

In the reservoir of topoi found in the 12th century romances of Chrétien de Troyes, largesse is one which piques the curiosity of the modern reader. Inherent in the chivalric mores of the members of the Arthurian community is this concept which Godefroy construes as libéralité, profusion, abondance. These terms, despite their generality and abstraction, denote generosity. There is, as well, a clear implication of that which is above and beyond the requisite, that which is gratuitous. Furthermore, most dictionnaires of the English language will define liberality, even if only as a secondary meaning, as a liberal gift. Hospitality and breadth of mind are also suggested. The gift concept, analyzed here in light of Marcel Mauss's "Essai sur le don," proves to be both complex and elusive. A brief examination of the nuances of the term largesse will serve to focus on the problem.

The words don, guerredon, and occasionally présent are Chrétien's vehicles for conveying what we initially understand to be representations of liberality. The first of these is common enough in the modern French vocabulary. On the other hand, guerredon is virtually no longer used. According to Godefroy, it refers to the reward for a service or a good deed done, or simply a recompense. Guerredon defined as gift is among the less common usages. In any case, it appears that these terms are not completely straightforward, that there is some overlapping between them, and finally, that certain cultural overtones are intrinsic to their meanings.

In the early part of Chrétien's second romance, Alexander moralizes to his namesake in a

farewell message which extolls the virtue of largesse:

Biax filz, fet il, de ce me croi
Que largesce est dame et reïne
Qui totes vertuz anlumine,
.....
Einsi la ou largesce avient,
Desor totes vertuz se tient,
Et les bontez que ele trueve
An prodome qui bien se prueve
Fet a .Vc. doubles monter. (Cligés, 188-211)¹

More specifically, largesse is lady and queen of all virtues; it (she) stands above all other laudable knightly qualities, such as hautesce, corteisie, savoir, gentillesce, proesce and chevalerie which Chrétien itemizes in this same passage. Perhaps this most inclusive list of medieval virtues (197 ff.) serves to add emphasis to the idea of a hierarchy of values. Indeed, just as the rose represents the absolute superlative among flowers ("Mes tot ausi come la rose / Est plus que nule autre flors bele," 204-05), so too is largesse the epitome of moral excellence. If a monetary value could be assigned to this regal attribute, its possession would increase a nobleman's worth five hundred times ("Vc. doubles").

We find a similar enumeration of virtues pronounced by Enide when, in the course of the avanture of the first romance, she finds Erec felled by the enemy. In a state of utter despair for her lover, Enide eulogizes his praiseworthy qualities, running the gamut from biautez, proesce, to savoirs (Erec et Enide, 4601 ff.). But again largesse is paramount: "largesce t'avoit coroné. / Cela sanz cui nus n'a grant pris" (4604-05). Note here, too, the allusion to royalty (i.e., the crowning) and the mention of the price, or worth.

Marian P. Whitney examines the sociological implications of these lines from a literary standpoint. She explains that the twelfth and thirteenth centu-

ries were a time when "lavish giving is chiefly a mark of high breeding, a duty a man owes to himself and his position; when the greatest lords receive as well as give and when it is no shame to a knight to ask for a gift."² Probably the most important word in Whitney's statement is "duty." Can there be real generosity where giving is compulsory? If a man "owes" something to "himself and his position," is he not responding in the final analysis to the pressure of socio-cultural demands? Is he not seeking to fulfill a type of social contract to which he is inherently subject by virtue of his nobility? Thus, there seems to be an unwritten but dominant social obligation which overrides the voluntary nature of the gift at the Arthurian court.

In Cligés, the young Alexander takes leave of his father's court and brings great wealth to the Greeks. Before all else, we are told that he is heeding the advice of his father and is grandly displaying his generosity:

Bele vie a son ostel mainne
Et largemant done et despant,
Si com a sa richesce apant
Et si con ses cuers l'en consoille. (406-07)

Largemant, the adverbial form of largesse, modifies giving and spending. In this particular context, then, the word is less abstract. But already the term, largemant, calls for some qualification. Alexander's liberality must reflect the fullness of his purse and the openness of his heart. This is a case where a statement of largesse occurs simply in the amplification of a character description, without reference to a specific occasion for such generosity.

The Perceval prologue contains a well-known prefatory discussion of the religious connotations of the word large. In certain contexts, however, the state of being large is so important as to warrant a short pause in the linear development of the

romance. An example of this is the scene of Erec's coronation at Nantes during which Chrétien interrupts the festivities to account for the liberality of King Arthur. The king, "puissanz et larges," is compared to Alexander, who is the paragon of all great feudal lords excelling in largesse. Then Arthur is paralleled with "Cesar, l'empereres de Rome, / at tuit li roi que l'en vos nome / an diz et an chançons de geste. . ." (Erec et Enide, 6615-17) in order to testify to his exceptional largesse on the day that Erec was crowned. Perhaps King Arthur does not expect anything in return, at least not in the then-foreseeable future, since that "scene" closes Erec et Enide. The act of giving in this instance can be considered selfless, truly generous. From another point of view, however, keeping open house and giving lavishly to all is the duty of anyone who wishes to win the admiration and praise of his fellows. Every wedding, tournament or dubbing of a knight must be accompanied by the giving of gifts; by their number and splendor the liberality of the giver may be judged.³

Grosso modo, Chrétien seems to use the term largesse in either of two ways: in abstract character-portraits where it assumes a certain regal quality by personification and affords its possessor a higher human value; or else Chrétien evinces its function in a concrete gift-giving situation. Is largesse, then, an innate, human quality or is it one that is socially learned and acquired in response to a courtly conduct code? In answer to this question (which is perhaps a rhetorical one at this point), one could contrast largesse with the Christian virtue of charity (caritas)--which Chrétien does in the prologue to the Perceval. Rarely in this literature does a human being give out of pure altruism and brotherly love. The hermit in Le Chevalier au Lion does provide one such example, however. He offers nourishment to the raving Yvain, whom he has never seen before and to whom he certainly owes nothing: "De son pain et de sa porrete /

par charité prist le boens hom. . ." (2840-41). Having perceived probably that this man, nude and savage-like, was not in full possession of his senses (2834-36), the hermit resorts to certain Christian modes of response. And in addition to giving charitably in the way of edibles, he supplements this act by praying to God to protect the needy wanderer's soul (2857-60). Although Arthur's court is visibly Christian, since its members do go to church and there are allusions to God, W.T.H. Jackson points out that all this is merely "lip service. Christianity does not affect Arthurian behavior."⁴ (The symbolic scene in which Yvain demonstrates his charity by saving the lion and slaying the serpent falls in another category, because of the fact that it does not take place in the immediate environs of the court.) Furthermore, Jackson sees a striking contrast between the "amoral, rule-oriented Arthurian court and the world of the Christian religion."⁵

This distinction between a morally governed society and an otherwise secular, rule-governed body is moreover supported by Yvain's reciprocal response to the act of charity:

Puis ne passa huit jorz antiers
tant com il fu an cele rage
que aucune beste salvage
ne li aportast a son huis. (2864-67)

In spite of Yvain's delirium, he is actually quite "normal" in this interaction: he acknowledges a charitable deed. The hermit lives an isolated existence in the forest clearing and is consequently not subject to the "rules" of the court, but the Chevalier au Lion cannot belie learned courtly civilities. His actions reveal his culture. And however unconscious of it he may be, due to his present state, Yvain is making an offering "de guerredon." This incident gives an indication as to the profound ramifications of this underlying social obligation.

Marcel Mauss, in his "Essai sur le don," outlines the fundamental rules of gift-giving as documented by anthropological data from several primitive societies. There are basically three obligations to be considered: giving gifts, receiving gifts and returning gifts received. The more information he amassed, the more evident it became that the "gift" is not simply a gift but an entrance into a contractual relationship of sorts. In his epigraph, Mauss cites an old Scandanavian poem which deals with this gift concept. These are a few of the poem's most telling verses: "les cadeaux rendus doivent être semblables aux cadeaux reçus," "un cadeau donné attend toujours un cadeau en retour," and "ceux qui se rendent mutuellement les cadeaux / sont le plus longtemps amis."⁶ Ultimately, the three obligations meld into one single phenomenon; that is, you can't have one without the others. Chrétien de Troyes' vavasseur offers Enide as a gift ("Tenez, fet il, je la vos doing," Erec et Enide, 678). Enide's cousin, her first gift refused, offers three palfreys instead (un autre don li voel doner," 1364). In this regard, Mauss makes reference to archaic forms of contracts in Polynesian society: ". . . ces prestation et contre-prestations s'engagent sous une forme plutôt volontaire, par des présents, des cadeaux, bien qu'elles soient au fond rigoureusement obligatoires, à peine de guerre privée ou publique."⁷ The situation is very similar in Chrétien although the retribution for breach of contract may not be as clear-cut or ominous. Having accepted the vavasseur's daughter as a gift, Erec, in the first romance, promises to repay his host:

Biax amis, biax ostes, biax sire,
vos m'avez grant enor portee,
mes bien vos iert guerredonee. . . .

(1306-08)

In return, Erec offers two of his father's most valu-

able castles, Roadan and Montrevel. The vavasseur has paid great homage to Erec; it must be appropriately reciprocated "si com a sa richesce apant. . ." (Cligés, 406). Likewise, Erec's refusal of the cousin's dress for Enide must be compensated for. In keeping with the obligation to receive presents ("que honte fust de l'escondire," Le Chevalier au Lion, 264), Erec is more or less bound to accept the second offer.

Quite frequently in these contracts specific mention is made of "servise et enor," values basic to the feudal system. Sometimes they serve as justification in the request of a favor; other times they are the very "objects" of exchange. For example, Alexander stresses his desire for honor and fame when asking leave from his father's kingdom:

Biau pere, por enor aprendre
Et por conquerre pris et los,
Un don, fet il, querre vos os,
Ne ja vuel que vos me doigniez;
Ne ja ne le me porloigniez,
Se otroier le me devez. (Cligés, 84-86)

First, Alexander must explain his motivation, his intentions (84-85); secondly, he makes his demand using, rather ironically, the word don (86); lastly, with devez, he plays on the ideas of immediacy and duty (89). In fact, Emperor Alexander willingly and spontaneously grants this boon without any knowledge of the form it will assume. This case exemplifies the occasion in which a gift is actually less a gift than the necessary fulfillment of an obligation. The request at issue here is manifold. It consists not only of a congé but also of gold and silver, furs, horses, silks and a following of worthy companions. In view of the Emperor's response, his son's demand is hardly thought to be undue or presumptuous. Indeed, the vocabulary seems to indicate the contrary:

Si con recevoir les devez,
Les seiremanz et les homages.
Qui se refuse il n'est pas sages.
(Cligés, 130-32)

And although the possibility of such a refusal need not even be discussed, it is still important in our sociological context to point out that "the gift of a king is not lightly disdained."⁸

Consider, in contrast, the initial encounter between Yvain and Lunete at Laudine's castle. Lunete, recalling a past experience, seizes the present opportunity to recompense a favor. She addresses Yvain:

Et sachiez bien, se je pooie,
servise et enor vos feroie,
car vos la feïstes ja moi.
Une foiz, a la cort, le roi
m'envoia ma dame an message;
.
de l'enor que vos m'i feïstes
vos randrai ja le guerredon.
(Le Chevalier au Lion, 1001-15)

The little ring she places on his finger (along with a measure of magic) will protect his life. "Rendre le guerredon" involves a more complex series of social interactions in this case, since Yvain is later obliged to return the ring once he is out of danger. Also, Lunete continues to render service to Yvain throughout the romance by serving as intermediary between the two lovers.

There is certainly no dearth of illustrations in Chrétien of the guerredon concept based on service and honor. At the end of the Yvain story, the Chevalier au Lion says to his newly regained lady that he knows not how to repay her "enor et servise" (6688). And Laudine, emphasizing the mutuality of their obligations, remarks that

"N'encor ne cuit que je vos aie / randu ce que ja vos devoie" (6699 ff.). Or, in Cligés, Arthur praises Alexander for having captured four traitorous men ("Amis, dist il, molt vos vi hier / Bel assaillir et bel desfandre: / Le guerredon vos an doi randre," 1436-38) and rewards him appropriately. Alexander's first great chivalric deed brings honor to Arthur's court and thus requires recompense. It is significant that so often the verbs devoir and rendre accompany the word guerredon. Or yet another instance is the adventure of Cadoc de Cabruel and the two giants in Erec et Enide. The much relieved damsel, friend of Cadoc, expresses her gratitude for Erec's courteous and heroic act:

Sire, bien nos devez avoir
andeus conquis et moi et lui;
vostre devons estre anbedui
por vos servir et enorer.
Mes qui porroit guerredoner
ceste desserte nes demie? (4526-31)

But Erec asks only that the damsel go with Cadoc to the Arthurian court to furnish the king with an account of Erec's valor. This request is made in the hope that it will improve his favor vis-à-vis Arthur and his knights and obliterate his reputation of recreantise.

Rarely (perhaps never) does the "gift" returned take the same form as the "gift" given. One may be in the form of material goods whereas the other is a type of favor, intangible but equally valuable. To return to the idea of largesse, it seems reasonable to conclude that this great medieval virtue is more easily applicable to the don than the guerredon. A gift that is expected can reflect the giver's largesse only in its excessiveness, while an unexpected gift demonstrates largesse d'esprit, a true generosity in its mere of-

fering and not evaluated solely by its magnitude. But Mauss's arguments convince us that there is no pure and simple don; the gift represents an element in a system of exchange.

Mauss provides us with a very appealing explanation of this phenomenon of obligation in gift-giving. He says that the thing transmitted has a soul, is from the soul. Therefore, presenting something to someone is, in essence, presenting something of oneself:

Dans ce système d'idées, il faut rendre: à autrui ce qui est en réalité parcelle de sa nature et substance; car, accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme; la conservation de cette chose serait dangereuse et mortelle et cela non pas simplement parce qu'elle serait illicite, mais aussi parce que cette chose qui vient de la personne, non seulement moralement, mais physiquement et spirituellement, cette essence, cette nourriture, etc., donne prise magique et religieuse sur vous. Enfin, cette chose donnée n'est pas chose inerte.⁹

The structural relations of gift-giving which lie, latent, in the texts of Chrétien de Troyes offer further evidence of Mauss's principles. These structures found to be inherent in early societies seem to function similarly in this twelfth-century diegetic world. We can surely appreciate the cogency of this ideological system and value its applicability to Chrétien's don-guerredon patterns briefly reviewed here.

JANE MERINO
UNIVERSITY OF ILLINOIS

NOTES

¹ Chrétien de Troyes, Cligés, ed. Alexandre Micha, Classiques Français du Moyen Age, Vol. 84 (Paris: Champion, 1970). All subsequent quotations from the romances of Chrétien de Troyes refer to the editions of CFMA.

² Marian P. Whitney, "Queen of Medieval Virtues: Largesse," in Vassar Medieval Studies, ed. Christabel F. Fiske (New Haven: Yale University Press, 1923), p. 190.

³ Whitney, p. 194.

⁴ W.T.H. Jackson, "The nature of Romance," Yale French Studies, 51 (September 1974), 18.

⁵ Jackson, p. 24.

⁶ Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie (Paris: PUF, 1973), pp. 146-47.

⁷ Mauss, p. 151.

⁸ Peter Haidu, Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes (Geneva: Droz, 1968), p. 69.

⁹ Mauss, p. 161.



Une Etude de la réalité
du Jeu de la Feuillée

Il est difficile d'interpréter une oeuvre de satire locale quand on connaît mal les personnes et les situations qui en sont le sujet. La tâche devient d'autant plus difficile quand cette satire est séparée de nous par sept cents ans. Les renseignements qui nous sont parvenus sur Le Jeu de la Feuillée sont pour la plupart imprécis ou incomplets.¹ C'est pour cette raison que la critique de la pièce consiste en des interprétations forcément subjectives, rapiécées çà et là par les maigres faits et preuves. La subjectivité des interprétations est significative, car souvent les intérêts particuliers des critiques les ont menés à des conclusions ayant fort peu de relation avec le texte du Jeu de la Feuillée. L'étude psychocritique de Charles Mauron servira d'exemple: par une psychanalyse très fine des "obsessions" et des "fixations" d'Adam de la Halle, décelées du texte, Mauron conclut que la mère d'Adam est peut-être morte en couches, qu'il était la victime d'une mère ou mieux d'une marâtre cruelle, et que Maroie était plus âgée que lui, femme virile et possessive.² Les conclusions de Mauron révèlent plus au sujet de sa propre psychologie que sur celle d'Adam de la Halle. Ce n'est pas à dire que l'étude de Mauron soit sans aucune valeur. Ses observations sont assez justes mais les conclusions qu'il en tire sont parfois un peu suspectes.

Ce que toutes les critiques de la Feuillée ont en commun, c'est l'effort sincère d'y déceler une unité, un thème, un fil conducteur qui éclairerait l'oeuvre, balayerait les mystères et les énigmes. En dépit de travaux acharnés et souvent inspirés,

aucun critique n'a pu trouvé la clé magique. Mauron parle de la "vanité d'une telle ambition" (p. 110), et il a raison. Il ne sera jamais possible d'arriver à la sortie du labyrinthe; nos fils sont tous trop courts ou trop cassants. Néanmoins, ils servent à nous amener de l'obscurité complète jusqu'à une lumière vacillante et faible. La thèse de Blackburn, qui voit le destin humain comme thème intégral de la pièce, rend moins confus certains aspects.³ Il en est de même pour les suggestions d'autres critiques que le thème central soit la folie, la maladie, une crise de la carrière de l'auteur ou une fête carnavalesque.⁴

Comme nous avons vu, il n'est point possible d'expliquer tout dans la Feuillée d'une manière solide et convaincante. Mauron vise la difficulté de la façon suivante: "Evaluer l'importance du donné réel constitue le problème majeur de toute étude sur la Feuillée" (p. 110). Melvin Zimmerman, dans son état-présent des études sur la Feuillée, constate: "Most critics have been impressed by the combination of realism and fancy in Le Jeu de la Feuillée."⁵ Thomas Walton, qui a traité la mise en scène de la pièce, insiste beaucoup sur le réalisme de la scène:

From beginning to end the Jeu deals with the troubles and shortcomings of people well known to the author and his audience; it is, in that sense, completely realistic and makes no demands upon the imagination of the spectators.⁶

Cette étude examinera les éléments réels et irréels de la mise en scène et chez les personnages, dans ce qu'on dit d'eux aussi bien que ce qu'ils disent eux-mêmes. Je ferai d'abord une discussion générale de la mise en scène et du milieu, pour situer l'étude, puis j'étendrai les arguments en traitant les personnages à travers le texte.

Quatre divisions parmi les personnages seront nécessaires. Les personnages réels et réalistes, ceux qui se sont joués eux-mêmes, selon ce qu'on croit, comprennent Adam, ses trois amis Rikier, Hane et Gillot, son père Maistre Henri, et à l'arrière-plan Rainelet, Walet le sot et Raoulet le tavernier. Walton ajoute à cette liste le nom de Dame Douche, soutenant qu'elle a dû être une personne bien connue à Arras et aux alentours (p. 344). Les personnages fictifs, anonymes, auxquels sont prêtées les satires les plus flétrissantes, comprennent le Fisiciens, Dame Douche, le moine, le dervé et son père patient. La troisième catégorie contient les personnages féeriques: les fées Morgue, Arsile et Magloire, et le messenger-lutin Crokesots. Il faut une quatrième catégorie pour les personnes qui n'apparaissent pas sur la scène, mais dont on y parle longuement. A part les nombreux bourgeois et clercs bigames qu'on satirise brièvement, il faut considérer en détail Maroie, femme du poète, et Robert Sommeillon, prince du Puy d'Arras. Aucun personnage n'est complètement réaliste ni tout à fait fantastique, y compris les fées. Donc il sera préférable de suivre le texte du début jusqu'à la fin, en montrant l'entrelacement des caractéristiques réalistes et fantastiques, au lieu de suivre le même chemin quatre fois de suite. Il sera impossible d'éviter de faire des conclusions personnelles dans les lieux où les renseignements manquent. Dans ces cas-là, que le bon sens et la fidélité au texte soient les guides.

Walton semble être dans la bonne voie quand il propose la cour d'une taverne comme scène de la pièce (p. 348). Il nous rappelle qu'il y avait des spectateurs assis sur la scène jusqu'au dix-huitième siècle, et il suggère que les personnages allaient s'asseoir avec les spectateurs quand ils quittaient la scène. Le manque total de direction scénique est à noter. Puisque la pièce n'a été

présentée qu'une seule fois, semble-t-il, peut-être a-t-on considéré comme superflu l'addition d'indications scéniques dans le manuscrit. Il faut demander s'il pouvait y avoir des intermèdes musicaux ou des scènes mimées dont nous ne savons rien. En nous appuyant sur les traditions scéniques des représentations religieuses antérieures à la Feuillee, où des diables circulaient parmi les spectateurs, on peut très bien proposer une longue scène où les spectateurs, bouche bée et frissonnant de joie, ont regardé apparaître parmi eux le lutin Crokesots avec un bruit étourdissant (accompagné de la maisnie Hellekin en guise de sots?) et suivi des fées magnifiquement parées qui sont passées en procession solennelle.

Il me semble aussi qu'il y a une lacune importante entre la féerie et la scène de taverne. Le contraste tranchant entre les deux scènes a déjoué les critiques; aucun n'a demandé si l'auteur a voulu une transition aussi nette, mais presque tous ont commenté l'impression d'ennui, de chagrin qu'ils ont éprouvée en lisant la scène de taverne. Grace Frank remarque, "Only at the end does the comedy limp. Once the lampooning is over, Adam seems to lose interest."⁷ Selon Jean Frappier, il se peut qu'Adam ait voulu mettre en valeur "sa croissante déception, sinon la chute définitive de son idéal."⁸ Dufournet parle du pessimisme de la pièce;⁹ Poirion la caractérise de cauchemar où l'on sent l'impossibilité de fuir le milieu vulgaire.¹⁰ Normand Cartier, lui aussi, constate:

La supériorité apparente de Jean Bodel, dans la scène qui met aux prises les trois voleurs, est indiscutable. Pourtant, on sait que Maître Adam est capable, lui aussi, de composer un dialogue plus animé, plus spirituel. . . . On peut se demander si son but précis n'est pas ici de présenter le milieu où il est toujours emprison-

né. . . comme imprégné de stupidité, ancré dans le vice et dans l'affreux prosaïsme qui caractérisent pour lui la vie de ces clercs embourgeoisés.¹¹

Pourtant, si on lit la dernière scène sans rapport au reste de la pièce, elle ne semble guère pessimiste. Ceux qui ne sont pas de mauvaise humeur sont méchants, après leur nuit blanche; mais en est-il autrement dans Le Jeu de Saint Nicolas? Il faut se rendre compte que l'humour d'il y a sept siècles était plus naïf que le nôtre, qu'on éprouvait une joie exquise à voir représentés les malheurs du prochain.

Il est vrai que la scène de taverne figure un retour à la réalité quotidienne, mais il ne faut pas inférer de cela que la féerie représente le bel idéal en contraste avec la morne vulgarité. Les fées capricieuses aux dons mal à propos, associées aux vieilles mégères d'Arras, n'incarnent guère la noblesse d'esprit. Peut-être le départ des fées a-t-il duré plus longtemps que les deux vers chantés reproduits dans le texte nous donnent à croire. Si l'on considère la Feuillée simplement du point de vue de la réalité du texte, sans s'appuyer sur les indications douteuses de la biographie d'Adam, on ne voit point d'échec personnel traduit par la vulgarité du milieu; on voit plutôt les personnages du premier acte qui reviennent pour être démasqués, comme à la fin d'un bal de carnaval. Donc, ce qui a semblé réel au début est révélé à la fin comme trompeur: le moine, qui s'était montré si gentil et soucieux envers le dervé, le maudit maintenant dans son irritation d'avoir été dupé par ceux de la taverne; le père du dervé, si patient et doux au début, perd patience enfin et se plaint du lourd fardeau qu'est son fils insensé.

La réalité vulgaire est triste, bien sûr, mais l'auditoire contemporain se serait-il attristé par cette révélation, ou bien aurait-il trouvé comique

le contraste évident? Il me semble que ce dernier est plus vraisemblable. De nos jours même, nous ne sommes point accablés de voir un personnage rusé qui est démasqué et battu au cours d'une comédie. Pourquoi les gens du Moyen Age, où la résignation à la dureté de la vie était la règle, l'auraient-ils pris au sérieux? Comme M. Blackburn a très bien signalé, le destin se montre capricieux et dément, et le sort d'un homme n'agit en aucune manière comme reproche ni comme récompense du mérite personnel.¹² La Roue de la Fortune révèle ceux qui sont en haut, bien qu'ils ne le méritent pas, ainsi que ceux qui sont en bas, à juste titre ou à tort. La seule chose qui soit certaine, c'est que ceux en haut tomberont et ceux en bas seront soulevés. Les gens du Moyen Age prenaient courage de cette perversité inéluctable de la fortune: elle leur donnait de l'espoir quand ils se sentaient "en bas" et de l'humilité quand ils étaient "en haut." C'est de ceux qui sont fiers de leur haute position qu'on se moque dans la pièce: les enfants du patriciat qui comptent succéder à leurs pères sont ridicules parce qu'ils mettent confiance en l'avenir.

Pour aborder le texte, il est très important de considérer le prologue avec soin. C'est la source de presque toutes les critiques thématiques de la pièce. Maître Adam se dresse, habillé en chape de l'écolier parisien, et prononce un monologue de style hautain; c'est presque un sermon, ces douze vers alexandrins, bourrés de sentences moralisantes. Dans ce monologue, Adam déclare son intention de retourner à la vie scolastique, et son désir de prendre congé de tous, afin qu'ils ne disent pas qu'il avait parlé vainement d'aller à Paris. Il ajoute que son séjour à Arras n'était pas du temps perdu, puisqu'il y a appris à aimer loyalement.

La première sentence, au vers 7, sert de base pour le thème de l'alternance enchantement/désen-

chantement décelé comme thème intégral par Cartier, parmi d'autres: "Chascuns puet revenir, jà tant n'iert encantés." La deuxième sentence, dans le vers suivant, met en valeur un autre fil thématique perçu par les critiques, celui de la maladie face à la guérison. Le thème folie/sagesse (Poirion) se rapporte à tous les deux vers. La dernière sentence est la plus difficile à percer. Elle semble reprendre l'idée d'un état antérieur qui est toujours reconnaissable par ses restes: "Encore pert-il bien as tès quels li pos fu." Peut-être est-ce une référence au talent d'Adam qui existe toujours, bien qu'éparpillé par ses responsabilités familiales. Ce dicton peut être aussi une référence aux tableaux "décousus" qui vont suivre "au petit bonheur" (Zimmerman, pp. 231-32). L'alternance apparente des conditions humaines dans le prologue entretient l'opinion de Blackburn sur le destin comme thème unificateur: mariage/clergé (v. 2), enchantement/guérison (v. 7), maladie/santé (v. 8). Le pot brisé du vers 11 peut donc figurer l'état fracassé de celui qui a dégringolé du haut de la Roue de la Fortune.

D'après la mise en scène perçue par Walton, le prologue est un discours de l'auteur pour expliquer ses raisons de quitter Arras. Ce beau discours est interrompu par des amis, membres de l'auditoire, qui harcèlent Adam de questions (p. 345). C'est une conclusion tout à fait naturelle et qui va bien avec le sens du texte. Rikier ridiculise le projet d'Adam, et Hane fait un jeu de mots sur "clerc" et "livre" du vers 17, faisant du "clerc" Rikiers Amions un commis de magasin qui vend ses produits "à deux deniers la livre."¹³ Puis Hane accuse Adam d'avoir "muaule chef," et Rikier exprime son doute qu'Adam ne vienne jamais à bout de ses projets, montrant le scepticisme auquel Adam a déjà fait allusion. Pourquoi ce scepticisme de la part de ses amis? Peut-être est-ce qu'Adam a parlé si souvent de son départ prochain sans rien y faire qu'on

ne le croit plus; peut-être s'est-il montré si heureux à Arras, si content de sa femme et de la société de ses amis, que ses paroles sont invraisemblables. La prochaine réplique d'Adam justifie cette impression:

Chascuns mes paroles despist,
Che me sanle, et giete molt lonc;
.
Sachiés je n'ai mie si chier
Le sêjour d'Arras, ne le joie,
Que l'aprendre laissier en doie (p. 56).

Nous venons maintenant à la scène au sujet de Maroie, femme du poète, l'une des scènes les plus discutées de la pièce. Je suis d'accord avec Mauron qui constate l'impossibilité de "recomposer le véritable visage de Maroie" (p. 97). Il ridiculise les "doux rêves" des critiques antérieurs qui ont essayé de prouver historiquement qu'Adam aimait Maroie et qu'elle était encore jeune et belle. Il raille contre "ce postulat stupide, mais très répandu, qu'Adam ne peut pas avoir nourri d'intentions 'méchantes' à l'égard de sa femme," puis il propose d'examiner "le texte en soi, sans idée préconçue," ce qui me paraît de très mauvaise foi, puisqu'il s'est voué à examiner le texte du point de vue de la psychologie. Essayer d'extraire des faits psychologiques d'un texte moderne et sérieux, c'est aussi stupide que d'essayer d'y prêter une signification autobiographique; mais quand les faits nous manquent, et le texte est une comédie locale du Moyen Age, un tel procédé est complètement sans valeur.

En prenant toutes les références à Maroie au sérieux, Mauron conclut qu'elle était "femme virile," comme nous avons déjà noté, et il croit déceler dans le texte le fait intéressant qu'Adam haïssait et craignait les femmes, qu'il souffrait d'un complexe de "mère terrible" (p. 103) et que

toutes les femmes mentionnées dans la pièce font partie de ce groupe: Maroie, Dame Douche, les mégères d'Arras, les fées et Fortune en particulier, "figure féminine impitoyable" (p. 118). Il rationalise le portrait flatteur de Maroie de deux façons: le poète n'a pas pu résister à la tentation de créer "un morceau de bravoure" (p. 97) d'une convention courtoise; d'ailleurs, il voulait donner "l'illusion honorable d'une séparation déchirante" (p. 102) à ses mécènes, plutôt que d'admettre qu'il voulait leur aide pour fuir sa femme.

Il serait facile de discuter le problème de Maroie pendant des pages, essayant de réfuter les arguments de Mauron et de montrer la naïveté des premiers commentateurs, y compris Monmerqué et Michel, qui étaient outragés par la grossièreté d'Adam à "révéler des mystères qui ne doivent jamais être trahis" (p. 22). Il suffit de dire que tous ces critiques ont pris au pied de la lettre un passage à intention purement comique. Tout en étant conscient de la tradition misogyne du Moyen Age, tout en reconnaissant le comique d'un mari fuyant avec sa femme à ses trousses, Mauron s'obstine à voir dans la caractérisation des femmes de la Feuillée "la hantise d'une mère mauvaise" chez le poète, tandis que "la persistance du conflit avec le père résulte. . . d'un métier comique assez sûr" (p. 122). Comment Mauron décele-t-il une signification personnelle pour l'auteur dans les personnages féminins, tout en ne voyant dans la caractérisation des figures d'autorité mâles (père, médecin, pape) que des lieux-communs du genre comique?

Il est incontestable que la description de Maroie fait partie d'une longue tradition courtoise, la description de la belle de la tête aux pieds. La tradition de la comparaison de la beauté passée avec la laideur présente est également longue. Pourtant, le laid de ce passage d'Adam est limité à moins de dix vers, tandis que le beau en occupe à peu près 90. Je me range du côté de Grace Frank

et d'autres "rêveurs" qui croient que Maroie est encore belle à l'époque de la Feuillée. Cartier croit que Maroie a assisté à la représentation de la pièce:

Si on admet que le but du Bossu est de faire rire son auditoire, il faut croire que Maroie. . . conserve tout son charme, et que la prétendue désillusion de Maître Adam est ridicule. Il est inconcevable que le Bossu ait parlé dans ces termes de sa femme, si elle était enlaidie, et surtout en sa présence (p. 67).

Il y a plusieurs petites indications dans le texte qui soutiennent une telle interprétation. D'abord, il y a dans le prologue l'admission qu'Adam n'a pas perdu son temps à Arras, puisqu'il y a appris à aimer. Puis, il y a les accusations d'inconstance et de changeabilité que lui font ses amis, et le fait que Rikier n'en croit pas ses oreilles:

C'est grans merveille
Voirement estes-vous muaules
Quand faitures si delिताules
Avés si brièvement oubliées (p. 57).

Il est à noter qu'Adam a insisté que ces "faitures delिताules" n'ont jamais existé, qu'elles étaient l'effet de l'ensorcellement de l'amour, ce qui fait apparaître la femme plus belle qu'elle ne l'est.

Après le catalogue des beautés chimériques, Rikier souligne la réalité de la beauté de Maroie quand il déclare: "Maistres, se vous le me laissiés,/ Ele me venroit bien à goust" (p. 61). Certains critiques ont vu dans cette réplique une crainte de la part d'Adam que sa femme ne devienne une Dame Douche après son départ, et qu'il craignait le cocuage. Mais est-il vraisemblable qu'il eût exprimé en public une telle hantise? Je crois plu-

tôt que c'est le même procédé d'antiphrase qu'avec la laideur supposée de Maroie. Si c'était vrai, ce ne serait qu'une occasion de gêne extrême de le dire; si c'était évidemment ridicule, ce serait comique.

Nous reviendrons à Maroie plus tard, quand on fera mention d'elle parmi les mégères d'Arras et au sujet de Dame Douche. Il suffit pour le moment de noter que c'était une tactique de précaution chez Adam de "critiquer d'abord les siens pour pouvoir ensuite dauber les autres à loisir" (Cartier, p. 70); et de noter "une étrange pudeur et certaines lacunes significatives" dans la louange de Maroie (Dufournet, p. 209). Il s'agit de la réticence d'Adam à décrire les charmes intimes de Maroie: "Si quit que desous se chemise/ N'aloit pas li seurplus en dar" (p. 61). Cette réticence contraste fortement avec la franchise de Villon et d'autres poètes qui ont suivi cette tradition. Selon Dufournet, Adam veut paraître en fin amant, avili par la sensualité grossière de Maroie (p. 210). Il me semble plus probable que c'est l'effet de la réserve naturelle d'un mari dont la femme chérie est présente.

Selon la mise en scène de Walton, les interventions de Rikier, de Hane et de Gillot seraient d'abord des huées de parmi l'auditoire. Il est vraisemblable que les amis d'Adam sont venus le rejoindre sur la scène, s'asseyant peut-être à la même table qui servira plus tard à la fête des fées et à la scène de taverne. Après la discussion entre Adam et ses amis, un nouveau personnage s'introduit de la même façon, en commentant l'action de parmi les spectateurs. C'est le père du poète, Maistre Henri, qui nous rappelle la raison d'être de la pièce en sollicitant son fils de retourner à ses études et de ne plus rester longtemps auprès de sa femme. Tout de suite Gillot le pratique soulève encore un obstacle qui gêne le départ d'Adam: il lui faut de l'argent pour vivre à Paris. Le père

fait semblant de ne pas avoir de l'argent. C'est à la fois le prétexte de pilorier l'avarice des bourgeois d'Arras et l'occasion d'introduire le personnage bien connu du barbon avare, dont Molière a fait si bon profit quatre siècles plus tard.

Que ce soit ou non le vrai portrait du père d'Adam, Maistre Henri n'est guère présenté sous une lumière flatteuse. C'est un avare et un gourmand qui voudrait plutôt passer pour être buveur que de laisser soupçonner qu'il ait mis de côté une bonne petite somme. C'est un clerc bigame qui fait cause commune avec ses semblables, jusqu'à ce qu'on lui suggère qu'il aide le plaidoyer en lui faisant une donation. En outre, il affecte d'être vieux et infirme pour persuader à son fils qu'il ne peut pas aider celui-ci. Nous ne saurions déterminer du texte si Adam gardait envers son père "une certaine rancune qui perce sous le masque du rire," comme le soutient Cartier (p. 83). Ce qui ressort des actions du personnage de Maistre Henri, c'est qu'Adam a recours encore une fois au procédé sage de critiquer sa propre famille afin d'adoucir la critique des autres; et que Maistre Henri contribue beaucoup à introduire la scène de la maladie des avares et à présenter les griefs des clercs bigames.

Frank, Walton et Gustave Cohen ont l'opinion que les personnages réels aient joué leurs propres rôles.¹⁴ Normand Cartier trouve difficile de croire:

. . . que Maître Henri soit monté sur la scène pour étaler, devant le grand public, son avarice, sa gourmandise, son refus d'aider les bigames, pour se montrer mauvais père. . . . Il a dû être suffisamment mal à son aise, comme spectateur, en entendant les reproches justifiés de son fils, et en se voyant dauber de la sorte par lui (p. 161).

Cartier ne peut croire non plus que Rikier Auri "se soit présenté lui-même comme Don Juan au crâne dégarni," que Gillot ait fait des critiques si osées des avars, que Walet ait fait le fou sur la scène publique. D'abord, Cartier n'admet pas que le portrait de Maistre Henri puisse être plaisant ou du moins exagéré. Il ne se rappelle pas non plus la tradition de la fête des fous et de la fête de l'âne, où les gens se sont comportés d'une manière tout à fait contraire à leur conduite habituelle. J'ai la forte impression que la Feuillée a servi de divertissement pour une fête printanière qui réunissait des pratiques religieuses avec un rite païen antérieur.

Nous savons que c'était la tactique de l'Eglise médiévale de superposer une fête religieuse aux observances celtiques qui persistaient parmi le peuple, comme par exemple la fête de la Saint-Jean d'été. Elle remplaçait le culte du dieu solaire gaulois, Belen.¹⁵ Grace Frank note que l'époque la plus probable de la représentation de la Feuillée est la Pentecôte, quand on mettait la châsse de Notre-Dame sous une feuillée au Petit Marché et quand les vieilles femmes d'Arras allaient "au Crois ou Pré" dans l'espoir de rencontrer des fées (p. 227). Walton est d'accord avec cette interprétation. Il fait remarquer que l'ironie de la pièce a dû être d'autant plus grande si elle était représentée le soir même de l'exposition de la châsse et le sabbat "au Crois ou Pré" (p. 349).

Le portrait de Maistre Henri n'est guère laudatif, mais nous ne nous attendons pas à la louange de personnages vertueux dans une comédie. Les interprétations sinistres du caractère de Maistre Henri et de ses relations probables avec son fils renvoient à la biographie de l'auteur: on prend pour argent comptant, pour ainsi dire, le "fait" que Maistre Henri était avare et qu'il a refusé d'aider son fils à aller à Paris. Mauron

voit le père sous une lumière différente mais toujours basée sur la spéculation biographique: Maître Henri serait un homme prudent qui n'a pas voulu subventionner les rigolades de son fils, soi-disant étudiant à Paris (p. 113). Donc, par un procédé ancien de comédie, que Mauron appelle la fantaisie du triomphe sur le père, le fils prend sa revanche en accusant son père de plusieurs défauts: avarice, gourmandise, bigamie, etc. Il en est de même pour toutes les figures d'autorité de la pièce--on les tourne en ridicule pour se sentir supérieur à eux. Mauron catégorise ce "triomphe" sur le père comme purement verbal, raconté: "le renversement triomphal garde une forte teinte d'irréalité et n'est pas toujours cru" (p. 112). Quant à la réalité du personnage dans le texte, tout ce qu'il dit de lui-même est faux, selon les réactions incrédules et insolentes des autres. Donc, Maître Henri est l'opposé de ce qu'il dit, pour les buts du texte.

L'introduction du premier personnage fictif s'opère de la même façon désinvolte que celles des précédents, selon Walton. Maître Henri, type de Falstaff gaillard et bien nourri, prononce deux vers sur sa vieillesse et sa mauvaise santé, ce qui a dû amuser l'auditoire, puisque nous savons qu'il a survécu à son fils jusqu'en 1290 (Cartier, p. 80). Ces vers donnent la réplique au "Fisiciens," qui surgit de l'auditoire pour offrir sa diagnose. Il n'est pas nécessaire qu'il annonce son métier; les spectateurs l'aurait reconnu par son costume ainsi que par son discours. La diagnose de l'avarice de Maître Henri lui donne l'occasion de nommer ses nombreux patients notables qui meurent de cette même maladie. C'est là la première occasion de la pièce où la satire est générale envers quelqu'un d'autre que la famille d'Adam. Il est significatif que cette satire soit prononcée par un personnage anonyme. Ce Fisiciens est assez indiscret, puisqu'il nomme presque tous les riches

bourgeois d'Arras comme atteints de cette même maladie. On s'est souvent émerveillé de la remarque osée de Gillot: "Par foi! Ce n'iert mie damages/ Se chascuns estoit mors tous frois" (p. 62). La comédie gratuite de cette remarque peut être expliquée par la réplique suivante du Fisiciens. Il nomme deux Ermenfrois, l'un de Paris, l'autre Crespin, qui doivent mourir d'avarice. Mais l'un est mort en 1276 et l'autre en 1277 (Chevallier, p. 124, n. 6), et il se peut qu'ils soient déjà morts à l'époque de la pièce.

Un examen plus scientifique de l'urine de Maistre Henri entraîne une discussion des gourmands d'Arras. Cette scène de l'urine est très réaliste. Le Fisiciens se comporte d'une manière très professionnelle, à voir: "Fis-tu urine à jeun?" (p. 63). C'est la question invariable des médecins encore de nos jours. Ce qui fait le comique de la scène, ce sont les diagnostics fantastiques que fait le Fisiciens. Il est à noter qu'aucune des maladies qu'il fait remarquer parmi les citoyens d'Arras n'est une véritable maladie physique dont on doit mourir, y compris la grossesse de Dame Douche.

C'est l'une des scènes les plus comiques que le jeu de mots sur le mal Saint-Liénart, patron des femmes enceintes, mêlé à l'obésité de Maistre Henri. C'est aussi une introduction parfaite à Dame Douche, prochaine victime de la franchise brutale du Fisiciens. Walton range Dame Douche parmi les personnages réels en disant qu'elle a dû être bien connue à Arras et aux alentours (p. 344). Je suis de l'avis de Cartier, car il m'est incroyable qu'une femme de mauvaises moeurs et qui le nie avec véhémence se serait jouée elle-même en public. D'abord, il est peu probable que les femmes aient joué des rôles sur la scène à cette époque. Puis, le nom de cette prostituée hargneuse montre une antiphrase allégorique bien évidente avec la tradition courtoise de la "douce

dame," inaccessible et doucereuse. Il est plus probable qu'il s'agit ici d'une sorte de Mère Sotte, jouée par un acteur professionnel. Dame Douche sert, comme le Fisiciens, de véhicule à la satire. Elle est très réaliste en tant que personnage: elle se montre superstitieuse en accédant à la "preuve" de sa grossesse par l'onchomancie, après avoir nié les preuves plus "scientifiques," ce qui prépare la scène des fées. Le Fisiciens appelle Rainelet de son siège parmi les spectateurs pour faire l'épreuve. Selon Chevallier, cette divination se faisait en mettant de l'huile sur l'ongle d'un enfant (p. 124, n. 8). La jeunesse de Rainelet s'accorde bien avec la terreur des fées qu'il montrera plus tard, et le comique de la divination vient en partie de ce qu'un jeune garçon prononce la réplique choquante: "Dame, je vois chi c'on vous fout" (p. 64).

L'irascibilité de Dame Douche et son accusation que Rikier est le père de son enfant bâtard servent à introduire la critique des mégères d'Arras, craintes par leurs maris tremblants. Adler et Mauron voient Dame Douche comme le doublet de Maroie, parce que Rikier convoite Maroie et qu'il est nommé par Dame Douche. A mon avis, c'est un procédé typiquement mâle d'interpréter la volonté pour le fait: si un libertin désire une femme, elle doit être une putain. De nos jours, la notion persiste qu'une femme violée a dû inviter l'attaque. Sur ce rapprochement fautif, les critiques ont bâti tout un portrait de Maroie. Adler conclut qu'Adam craignait d'être cocu, qu'il soupçonnait les moeurs de Maroie. Mauron conclut qu'Adam était terrifié de sa femme, puisqu'elle est mentionnée parmi les mégères d'Arras. Ce n'est qu'une occasion de plus où l'auteur habile critique les siens pour pouvoir critiquer les autres. Le vers "Ne m'en caut, mais qu'ele ne l'oe" n'aurait rien de comique si Maroie n'était présente pour l'entendre. Cartier signale avec justesse que la seule femme

accusée de luxure et de mensonge est Dame Douche, et que le mari-mouton dominé par son épouse acariâtre était un élément de comédie très répandu à l'époque, "dont il est permis de rire en public" (p. 92).

La mention des femmes possédées du démon amène le boniment du moine, qui a dû passer parmi le public en vantant les pouvoirs de Saint-Acaire. C'est encore un personnage fictif mais réaliste. Il est introduit pour permettre à l'auteur de nommer tous les fous d'Arras. Puisque les reliques de Saint-Acaire ne quittaient jamais Haspres, pas même pour guérir le roi aliéné Charles VI (Cartier, p. 99), il semble que ce moine soit quelque peu charlatan. Le premier client du saint est Walet le sot, personnage réel, appelé de l'auditoire par Rikier. C'est sur cette scène qu'est basée la théorie que la Feuillée est notre première sotie. Il y a des ressemblances surprenantes: la mention de "pois pilés," l'aveu de Walet qu'il est "sot clamés" (p. 66). Toute son oraison à Saint-Acaire mène à croire que la scène se rattache à la tradition des observances de la fête des fous, d'où est née la sotie: "Sains Acaires que Diex kia . . ." Il me semble probable que Walet est un sot professionnel, un jongleur peut-être, et que le comique de la scène vient en partie de ce qu'il est, en effet, "Si bons menestrous con [son] père." Tout le monde appelle les autres "biaus niés," qu'on traduit par "beau neveu." Pourtant, le Dictionnaire de l'ancien français de Larousse donne "niais" comme deuxième sens, et le calembour irait bien avec le genre de la sotie et le ton de la scène.

Le moine fait monter sur la scène le dervé, en le voyant qui s'agite parmi les spectateurs. Dès ce moment, les tours de ce fou réaliste ont dû faire tordre de rire les spectateurs. Il n'y a pas de grossièreté qu'il ne prononce pas; son tour préféré est de péter avec grand bruit et

de le faire remarquer comme coup de trompette. Avec le dervé et son père, il s'agit des personnages fictifs mais réalistes: nous apprenons qu'ils viennent de Duisans, que le père est potier, que le fils est fou depuis deux ans aussi bien que d'autres détails réalistes. En grande partie, la comédie chez le dervé vient du fait qu'il se méprend sur ce qu'on dit et qu'il bat son père. Cette scène comprend aussi la première mention de Robert Sommeillon, mais on ne tarde pas à développer l'attaque.

Le dervé s'aperçoit d'Adam, et nous rappelle encore une fois le commencement de la pièce: Adam est vêtu en écolier, comptant aller à Paris. Le dervé le reconnaît comme clerc et soulève l'affaire des clercs bigames, parmi lesquels il range Adam. Comme toujours, Adam se fait impliquer pour détourner la gravité de la satire. Cette fois il prend soin de dire que le dervé ne sait ce qu'il dit. Plus tard, Adam rappellera à l'auditoire que son père Maistre Henri est clerc bigame. La critique a tissé toute une toile d'araignée basée sur la dénégation d'Adam qu'il soit bigame (marié à une femme qui était veuve d'un autre homme). Dufournet y voit encore une réflexion sur la vertu de Maroie (p. 207). Adler se fabrique un système par lequel Adam serait bigame en se remarquant avec clergé, après l'avoir laissée pour Maroie (p. 23). A mon avis, c'est trop tiré par les cheveux. Toute cette affaire des clercs bigames se rapporte aux bulles des papes Alexandre IV et Grégoire X qui voulaient retirer les exemptions aux impôts des clercs mondains qui n'avaient pas de vraie vocation religieuse mais qui entraient dans les ordres mineurs pour être exonérés d'impôts. C'était un moyen rusé d'échapper aux lourds impôts, un abus commun parmi les riches marchands d'Arras. Adam repousse l'accusation de bigamie parce qu'il ne veut pas être classé parmi ceux qui sont devenus clercs pour des considérations basses d'argent. Lui non plus n'a pas de vocation religieuse, mais comment autrement

recevoir une formation supérieure à cette époque? Il fallait que les étudiants universitaires soient des clercs. Donc Adam est clerc sous prétexte, comme les clercs riches d'Arras, mais il trouve sa raison plus légitime que la leur.

Maistre Henri prend le parti des clercs bigames, mais son argument est affaibli "par l'exagération et l'insistance sur les seuls aspects favorables de la question" (Dufournet, p. 202). On ne pourrait guère choisir de porte-parole moins convaincant, après avoir montré la tendance à la dissimulation chez Maistre Henri. En outre, le grand public d'Arras n'aurait pas eu de pitié pour les clercs bigames qui étaient souvent de riches commerçants. La nature irréelle de toutes les menaces contre un pape qui est mort est soulignée par les jurons grossiers de Maistre Henri et de ce "Plumus" que l'on cite, et par la réplique de Hane: "Mout est sages, s'il ne radote." Selon Dufournet, cette réplique "traduit l'imbécillité vaine de quelqu'un qui ne tient pas compte de toutes les données du réel" (p. 206).

Après le catalogue de plusieurs riches bigames (dont l'un porte le nom révélateur de Colars Fous-se-dame) qui vont faire un réquisitoire au pape, Gillot rappelle les thèmes des scènes précédentes en soulevant encore l'avarice de Maistre Henri, son ivrognerie et sa femme acariâtre (Marien la Jaie). Puis le dervé paranoïaque se méprend d'une remarque de Gillot et recommence ses niaiseries amusantes. Le moine fait remarquer l'heure avancée en conseillant au père d'emmener son fils, "Car il est de veillier trop las" (p. 72), et Rikier, sorte de meneur de jeu, met fin au premier acte en chassant les "sos et sotes" de la scène et en conseillant au moine d'en finir avec ses boniments parce qu'on attend "grant merveille de faerie." Il pourrait sembler à première vue que le moine doive mettre sous couvert ses reliques, puisqu'elles empêcheraient aux fées paï-

ennes d'apparaître. Mais je crois plutôt que Rikier veut disperser la foule pour faire place aux fées timides qui évitent les lieux où il y a du bruit et des hommes. Les fées de la littérature courtoise sont christianisées d'ailleurs même avant l'époque du Bossu, comme le fait remarquer Cartier (p. 126). De plus, Morgue, en apprenant l'indignité de Sommeillon, crie: "De la main Dieu/ Soie-jou sainnie et bénite!" (p. 81).

L'auteur augmente le suspens en faisant entendre "la maisnie Hielekin," la terreur croissante du petit Rainelet et les questions empressées des autres personnages. Adam choisit les noms de ses personnages féériques à cause de leur grand renom en littérature et en folklore. Morgue, soeur du roi Artu, c'est la fée par excellence de tout le cycle arthurien. Magloire et Arsile, ce ne sont que des noms romanesques. Les critiques notent que l'apparition des trois fées remonte à la mythologie antique, avec les trois Parques. Hielekin est mentionné comme "le gringneur/ Prinche qui soit en faërie" (p. 81), simplement parce que le nom devait être connu de tous. La légende d'un roi saxon, Erl-king, qui était condamné à errer sur la terre au milieu de toute sa "maisnie" s'était mêlée aux croyances aux dieux germaniques des orages. Le bruit de la tempête figurait pour le peuple le passage de cette armée de fantômes.

Il y avait évidemment à Arras ceux qui croyaient aux fées (témoin la kermesse des vieilles femmes "au Crois ou Pré" et la croyance au surnaturel qui persiste aujourd'hui aux pays celtiques), mais Adam n'était pas de leur nombre. S'il croyait que Morgue, Arsile et Magloire viendraient en personne au banquet, "il ne prendrait pas la peine d'employer des acteurs, comme il le fait, pour jouer leur rôle" (Cartier, p. 128). Certains voient dans la juxtaposition du merveilleux de la féerie avec la réalité de la taverne une preuve que la pièce n'est qu'une suite de scènes mal cousues; ils

oublie que les genres littéraires et les bienséances théâtrales n'étaient pas encore établis au XIII^e siècle. Le mélange du merveilleux et du réel est étonnant dans Le Jeu de Saint-Nicolas, mentionné si souvent comme avant-coureur de la Feuillée; d'ailleurs, Le Jeu de Saint-Nicolas n'avait pas les étroites unités de temps et de lieu qui distinguent la Feuillée.

Nous avons signalé la manière adroite par laquelle Rikier a fait évacuer la scène encombrée. Selon Mauron, tous les hommes se cachent de peur de ces "Matronae," à qui nul homme n'est permis de parler (p. 119). Mais personne n'a peur, sauf le petit Rainelet, et son cri aurait l'effet théâtral de faire croître le suspens chez les spectateurs. Adam et Rikier vont s'asseoir avec les autres pour laisser la scène complètement libre aux fées. La raison impliquée est qu'elles soient des êtres farouches qui n'aiment pas apparaître au milieu d'une cohue.

Crokesots, dont le nom est révélateur, chasse les "sots" de la scène par le son de ses clochettes. Son rôle est double: il vient en messager courtois auprès de Morgue de la part de son seigneur amoureux; et il apprend aux fées les noms de ceux qui leur ont préparé le banquet. Il entre et part en chantant le refrain, "Me siet-il bien li hurepius?" (p. 76), question qu'Adler rattache à la formule ancienne et magique, "Sedat mihi bene capucinam?" (p. 29), associé aux gens d'Allequina. Adler ne précise pas la nature de cet effet magique, mais il se peut que le "hurepius" soit un chapeau ou une chape magique qui transporte celui qui le porte et qui prononce le charme approprié.

Selon Adler, l'auteur "utilise cette matière folklorique comme un stratagème apte à harmoniser ce qui a semblé irréconciliable, le courtois merveilleux et la Sotte Chanson" (p. 25). Mais Dufournet y voit "une tentative pour découvrir un univers de beauté et de raison" (p. 230). Il me

semble qu'Adler est plus proche de la vérité que Dufournet, qui considère la scène par le coloris léger et romantique de sa propre conception de ce que c'est qu'une fée. Et c'est cela précisément qui fait le comique de la scène: les spectateurs s'attendent à une merveille gracieuse, et la scène commence bien courtoisement avec l'arrivée des "beles dames parées" et leur conversation bourrée de "Bele douche compaigne" et de "Bele dame." Mais les fées se révèlent de plus en plus comme mondaines et pas très astuces, en particulier "Morgue la sage." Magloire, qui s'indigne de ne pas avoir de couteau mis à sa place, est le type de la fée rancunière au don épouvantable que nous connaissons du conte de La Belle au bois dormant. Cartier signale l'apparition de plusieurs fées de ce genre dans Amadas et Ydoine, roman courtois du début du XIII^e siècle qu'Adam aurait pu connaître (p. 127).

Cartier croit que l'auteur dramatise "une prétendue apparition des fées qui se rattacherait à une kermesse annuelle, pour célébrer l'arrivée du printemps" (p. 124). Walton voit dans la réponse de Dame Douche à la question de Crokesots (qui demande: "Doivent-elles par chi venir?") "a sign of concern and amazement" (p. 347), puisque les vieilles femmes les attendent autre part. Les dons des fées nuisent à leur éclat surnaturel, car elles ne donnent aux deux clercs que ce qu'ils ont déjà: richesse et prospérité pour Rikier, amour et talent pour Adam. Par ironie, chacun aurait probablement préféré le don de l'autre. Même les dons maléfiques de Magloire ne sont pas très funestes: Adam oubliera son ambition dans les bras de sa femme et Rikier deviendra chauve. Cartier croit que l'effet comique des dons maléfiques de Magloire est qu'ils sont rétrospectifs: Adam a déjà passé une période d'oubli auprès de Maroie, et Rikier est déjà chauve. Ce dernier fait est basé sur une référence qu'il a trouvée à un Riccerus Aurifaber, clerc marié qui s'était plaint au pape dans un document de 1254.

Donc il serait âgé de 40 ans au moins à l'époque de la Feuillée (pp. 93-94).

La critique de Robert Sommeillon qui ressort de la scène des fées a été discutée presque autant que le monologue sur Maroie, et pour de pareilles raisons: l'histoire ne conserve que de maigres références à lui; nous ne savons rien de ses relations avec Adam et la satire dans la Feuillée soulève plus de question qu'elle n'en arrête. Nulle critique ne doute qu'Adam haïssait Robert et le ridiculisait dans sa pièce. Cartier croit que le Bossu a dû être certain de partir pour Paris, puisqu'il coupe ses ponts en risquant une critique si hardie (p. 139). Les critiques se sont fabriqué de nombreuses explications de la haine que porte Adam à Robert, y compris son prétendue incapacité comme Prince du Puy et un attentat plus ou moins réussi de séduire Maroie. Il est bien possible qu'Adam ait nourri de la rancune à l'égard de Sommeillon, mais nous ne pourrions jamais en savoir la vérité. Tout ce que nous savons, c'est qu'Adam le tourne en ridicule dans sa pièce. Cela pourrait être dans l'intention innocente d'amuser le public au dépens d'une figure d'autorité, sans rien de personnel. C'est une explication qui va bien avec la tradition carnavalesque de la fête des fous, où tout était détourné et toute contrainte officielle suspendue.

Il est même possible de voir Sommeillon comme rien d'autre qu'un symbole dans cette scène qui introduit celle de la Roue de la Fortune: tout le monde sait qu'il est "en haut," mais le voilà abattu par sa dame féerique dans l'espace d'un moment. Nous avons déjà traité le thème du triomphe imaginaire sur la figure paternelle qui peut avoir une part à cette critique du Prince du Puy. C'est la mutabilité de Morgue qui prépare la scène de la Roue de la Fortune, encore un coup de théâtre, encore une occasion de critiquer les riches bourgeois sous couvert des personnages féeriques. Ce

sont Magloire et Crokesots, déjà souillés de médisance, qui révèlent l'identité de ceux qui trébuchent sur la Roue. Pour le reste, le thème du destin et de la Roue de la Fortune a été traité ailleurs dans cette étude, dans la section sur la mise en scène.

La "grant merveille de faërie" qui a commencé son glissement dans la vulgarité presque à partir du moment de l'arrivée des fées, achève son encaissement avec le retour de Dame Douche, hargneuse comme toujours. L'auditoire a dû éclater de rire à l'entendre gronder les fées pour avoir manqué au rendez-vous. Et ces sorcières puissantes, au lieu de la frapper d'un coup de foudre ou de la transformer en crapaud (ce qui serait un problème intéressant pour la mise en scène), s'excusent et la suivent, chantant un refrain sur la "mignotise" qui contraste fortement avec les affaires qu'elles vont régler "au Crois ou Pré." Comme le signale M. Frappier, "L'enchantement initial s'achève et s'avilit en louche sorcellerie" (p. 102).

Après le départ des fées, la scène est encore vide. Il faut la remplir pour le dernier acte. Les personnages du premier acte, écartés pendant la féerie, reviennent un à un pour être démasqués à la fin. On peut discerner un certain parallélisme entre cet acte et le précédent, à part le banquet: les femmes ont leur sabbat, les hommes auront le leur. Il y aurait beaucoup de raillerie non-verbale que les critiques ne considèrent point en commentant la lenteur et le manque de verve de cette scène. Comment expliquer autrement l'affaire de Gillot qui s'empare du hareng?

On a beaucoup commenté les racines de cette scène de taverne arrageoise dans Le Jeu de Saint-Nicolas et dans Courtois d'Arras: le vin, les dés, le tavernier malhonnête qui aide ses hôtes à jouer un mauvais tour. Avec le moine, porteur de fausses reliques, les spectateurs auraient aussi le plaisir de voir le trompeur trompé; et qui l'accepte de

fort mauvaise grâce.

Adam a très peu de part dans cet acte. Lui et son père passent devant la taverne et il "fait le sage / Pour che qu'il doit estre escoliers" (p. 88), tout comme au début de la pièce. Et comme au début, ses amis se moquent de lui. Maistre Henri semble perdre patience avec cette sagesse inaccoutumée, et ils finissent par s'asseoir avec les convives:

"Va-i, pour Dieu, tu ne vaus mel; / Tu i vas bien quant je n'i sui." Donc Maistre Henri arrache le masque de son fils, en lui disant qu'il reconnaît son jeu. C'est là le dessein que suit toute cette scène. Le moine trompé laisse tomber son air de douceur sainte et se plaint amèrement du traitement du tavernier. Il précise qu'il sait très bien quel tour on lui joue: "Et n'a-il dés jué mie / De par mi, ni à me requeste" (p. 89). Le moine admet indirectement que ses reliques sont fausses en préférant les laisser en gage au lieu de son froc.

Survient le Fisiciens, qui recommence sa prédiction contre la goinfrerie, mais Gillot lui arrache son masque: "Maistres, bien kaiés de vo sens, / Car je ne le pris une nois. / Sées-vous jus." Le médecin se fait inviter deux fois et demande aussitôt un verre de vin. Après s'être moqués des prétendues reliques de Saint-Acaire, les noceurs chantent à la demande du tavernier. Le dervé revient en chantant au moment où le moine revient racheter son reliquaire: celui-ci est si fâché qu'il laisse tomber son air gentil envers le fou qu'il n'a pu guérir et dont la présence a posé un embarras à son gagne-pain. Pendant que le moine maudit le tavernier en payant les douze sous, le dervé affamé se sert de mets à la table des convives, et il leur faut ôter tout afin de le sauver du pillage. Quoique ce soit Gillot qui suggère qu'on lève le camp, c'est encore une fois Rikier qui se rend compte de l'heure avancée: "Aussi avons-nous trop vielliet" (p. 91). Gillot note que la fête est finie. Il conseille à tous d'aller sagement baiser

la châsse de Notre-Dame, ce qui signale le retour à la sagesse de tous les jours après la nuit de festin et de féerie.

Il ne reste que le dervé, son père et le moine sur la scène. Quand le dervé, toujours aussi fou qu'au début, devient violent et bat son père, celui-ci perd patience enfin. Son masque est le dernier à tomber, et il révèle sa frustration complète: "Taisiés. C'or fussiés enterés, / Sos puans! Que Diex vous honnisse!" (p. 92). Pour le lecteur moderne, c'est une réplique triste et attendrissante; mais pour le spectateur médiéval, accoutumé à rire des malheurs des autres, cette dernière lutte entre le dervé et son père devait représenter un renversement comique, le batteur battu. Le moine reste seul, déçu. Il semble qu'il soit venu à Arras pour profiter de la foule rassemblée pour la fête, foule qui disparaît maintenant. Il ne lui reste que de prendre congé des spectateurs pour leur faire savoir que la représentation est finie.

Après avoir étudié le texte et la critique, je me range du côté de Walton, qui voit dans la Feuillée une pièce empreinte de réalité. La satire y est franche et cinglante parfois, mais rien ne prouve qu'elle soit amère. Les scènes se suivent logiquement; chaque sujet est introduit au cours du traitement du sujet précédent. La réalité est exprimée d'habitude par la réaction sceptique aux paroles des personnages, sauf à la fin où, comme nous avons vu, les personnages se démasquent et expriment leurs vraies pensées qui contrastent avec leur comportement antérieur.

Il n'est pas nécessaire de voir dans Le Jeu de la Feuillée de profondes allégories psychologiques qu'un auditoire contemporain n'aurait pas pu saisir. Si Adam voulait attirer l'aide des mécènes, comme le soutiennent Mauron et Cartier, il l'obtiendrait en les amusant et en étalant sa versatilité poétique, son habileté à leur présenter une sotie avant la lettre, une féerie encanaillée et une scène de

taverne, chère aux Arrageois depuis le Saint-Nicolas. S'il est vrai, comme le soutient Tony Hunt,¹⁶ que Jean Bodel ait écrit son Saint-Nicolas pour persuader aux bourgeois d'Arras de subventionner la Croisade, peut-être en est-il de même avec Adam: il satirise les péchés d'avarice et d'orgueil et dépeint l'imprévisibilité de la Roue de la Fortune pour persuader aux riches bourgeois de se cotiser pour envoyer un clerc méritoire à Paris.

ANITA KAY
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Adam de la Halle, Li Jus Adan, ou de la Feuillie, dans Théâtre français au moyen âge, ed. Monmerqué et Michel (Paris: C.R. Ch. Magnin, 1839), pp. 55-92. Toutes les citations du texte se rapportent à cette édition. Je citerai aussi des variants ou des éclaircissements de la traduction en français moderne dans Théâtre comique au moyen âge, ed. C.-A. Chevallier (Paris: Union générale des éditions, 1973).

² Charles Mauron, "Le Jeu de la Feuillée": étude psychocritique (Paris: Librairie José Corti, 1973), pp. 100 et 123.

³ James E. Blackburn, "Thematic Unity in the Jeu de la Feuillée," dans Authors and Their Centuries: University of South Carolina French Literature Series, ed. Phillip Crant, I (s.l.: s.é., 1973), 4.

⁴ D'après les oeuvres d'Alfred Adler, Sens et composition du "Jeu de la Feuillée" (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1956); de Normand Cartier, Le Bossu désenchanté: étude sur "Le Jeu de la Feuillée" (Genève: Librairie Droz, 1971); de Gustave Cohen, Le Théâtre profane, Vol. II du Théâtre en France au moyen âge (Paris: Editions Rieder, 1938); de Mikhaïl Bakhtin, Rabelais and His World, trans. Helene Iswolsky (Cambridge: MIT Press, 1968); de Daniel Poirion, "Le Rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans Le Jeu de la Feuillée," Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne, XVIII (1966), 125-35; et de plusieurs critiques du XIX^e siècle qui les ont précédés. Etant donné l'énormité du corps de critique sur la Feuillée, je ne citerai pas de référence quand il s'agit d'une même conclusion évidente tirée par deux critiques ou plus.

⁵ Melvin Zimmerman, "Controversies on Le Jeu de la Feuillée," Studia neophilologica, II (1967), 229.

⁶ Thomas Walton, "Staging Le Jeu de la Feuillée," Modern Language Review, 36 (1941), 344.

⁷ Grace Frank, Medieval French Drama (London: Oxford University Press, 1972), p. 231.

⁸ Jean Frappier, Le Théâtre profane en France au moyen âge: XIII^e et XIV^e siècles (Paris: Centre de documentation universitaire, 1961), p. 102.

⁹ Jean Dufournet, "Adam de la Halle et Le Jeu de la Feuillée," Romania, LXXXVI (1965), 244.

10 Poirion, p. 133.

11 Cartier, p. 148.

12 Blackburn, p. 1.

13 Chevallier donne ce sens au vers 18 (en vieux français: "Oïl, pour deux deniers le livre"), p. 89. Monmerqué et Michel lui donne un sens tout à fait différent: "Oui, je le livre pour deux deniers" (p. 56). A mon avis, Chevallier a raison, car son interprétation s'accorde mieux avec le sens du calembour.

14 Frank, p. 229; Walton, p 344; Cohen, p. 32.

15 "Saint-Jean, feu de la," dans La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, XXIX (Paris: Société anonyme de la grande Encyclopédie, s.d.), 182.

16 Tony Hunt, "A Note on the Ideology of Bodel's Saint Nicolas," Studi francesi, 58 (1976), 67-72.



L'Enigme temporelle du Roman de la Rose

La plupart des romans médiévaux se lisent facilement en ce qui concerne la narration. En principe, il n'y a qu'un auteur qui raconte une histoire. Mais ce n'est pas le cas du Roman de la Rose, une oeuvre unique qui réclame deux auteurs. Le premier, Guillaume de Lorris, commence le récit en 1137; quarante ans après sa mort, en 1177, Jean de Meun reprend la narration. Cela représente le niveau, ou plan, de l'auteur. De plus, il y a le niveau du narrateur, ou de celui qui raconte l'intrigue de l'oeuvre: Guillaume de Lorris narre un rêve qu'il avait eu il y a cinq ans, en 1132; puis, Jean de Meun continue la narration du même rêve. Le rêve représente donc un troisième niveau de la narration, celui du rêveur:

1. le rêve: le niveau du rêveur (1132)
2. le rêve narré: le niveau du narrateur (1137)
3. l'oeuvre: le niveau de l'auteur (1137 et 1177)

Evidemment, cette surimposition de trois plans de narration peut confondre le lecteur, mais plus important, cela met en relief la structure temporelle de l'oeuvre qui est même plus énigmatique. Le raffinement de l'oeuvre dérive surtout de cet aspect de temporalité qu'on va essayer de clarifier dans cette étude.

Afin d'obtenir une perspective compréhensive de la structure temporelle du roman, il faut discuter d'abord les trois niveaux de la narration, ce qui mènera à son tour à une discussion de l'énigme temporelle. On va distinguer ici entre le niveau

de l'auteur et le niveau du narrateur. Dans le cas du Roman de la Rose, l'auteur est celui qui écrit le roman, tandis que le narrateur est celui qui raconte le rêve qu'il avait eu. Il n'est pas nécessaire que l'auteur et le narrateur soient la même personne. Dans Le Roman de la Rose, Guillaume de Lorris et le rêveur peuvent être une même personne, mais non pas Jean de Meun et le rêveur. C'est pour cette raison que l'on a de la difficulté à distinguer entre ces deux niveaux. Techniquement, le niveau de l'auteur ne se voit pas dans la première partie du récit, et il n'apparaît qu'une seule fois dans la deuxième partie. Mais examinons maintenant en quelques détails chaque partie vis-à-vis des niveaux de la narration.

La première partie comprend deux niveaux narratifs: 1) le niveau du rêve (rêveur), et 2) le niveau du rêve narré (narrateur). On trouve d'abord le niveau du narrateur qui est introduit dans les premiers vers de l'oeuvre, où le narrateur annonce ses intentions au lecteur avant de se plonger en pleine narration de son rêve (les vers soulignés):

. . . one night I went to bed
 And soundly slept. But then there came a dream

 Now I'll recount this dream in verse,

 Five years or more have passed by now, I think,
 Since in that month of May I dreamed this dream-

 In this delightful month, when Love excites
 All things, one night I, sleeping, had this
 dream.
Methought it was full daylight. I rose
In haste, put on my shoes and washed my
hands, . . .¹

Il n'y a que le niveau du narrateur représenté ici quoiqu'il y ait un changement temporel. Le narrateur passe graduellement du moment présent du

niveau du narrateur au moment passé du niveau du narrateur, ou le souvenir du rêve. Bien qu'il parle des événements de 1132, le narrateur est toujours au temps de l'année 1137. Cela est mis en évidence grâce au changement de temps des verbes. Au moment présent du niveau du narrateur, on voit plusieurs temps: le passé simple, le présent, le futur. Mais dès qu'il s'agit du rêve lui-même, on ne voit que le passé simple. En principe, le passé simple domine le récit du rêve, mais à certains intervalles on trouve un dialogue inséré dans le récit. Ce dialogue, au temps présent, représente un véritable changement de niveaux de narration, qui est absent jusqu'ici. Maintenant on trouve le niveau du rêveur (1132):

1. rêveur	1132
<hr/>	
2. a. narrateur (présent)	1137
b. narrateur (passé)	1137

Le dialogue inséré est toujours introduit par le passé simple, comme dans les cas suivants où le rêveur s'adresse à d'autres personnages:

Straightway with rapid step the God of Love
 Approached me, and the while he came he cried:
 "Vassal, you now are seized; there's nothing
 here
 To aid you in defense or toward escape
 . . ." (p 38).

I answered simply, "Sire, to you I give
 Myself most willingly. . ." (p. 39).

De telles introductions servent à encadrer le moment présent du rêve dans le moment passé du narrateur:

le passé du narrateur: 1137
(le présent du rêveur: 1132)
le passé du narrateur: 1137

Vu que le "je"-narrateur et le "je"-rêveur sont la même personne, ces deux niveaux temporels se croisent d'une façon très subtile. Il n'est que grâce au changement de temps des verbes que l'on remarque l'alternance temporelle dans la première partie.

Cette alternance entre le niveau du rêve et celui du narrateur continue tout au long de la deuxième partie de l'oeuvre. De plus, sur le plan du narrateur même, on fluctue entre le moment présent et le moment passé. Vers la fin de l'oeuvre cette fluctuation se voit à plusieurs reprises, telle que:

For when he ordered that a light be brought
The one who never more would be a maid
Escaped her father's ire by rapid flight.

But from my story I too long depart,
And I should force myself to keep to it.
However, you shall find what all this means
Before my tale shall finally have reached
its end.

I'll not detain you longer; I'll return
To my narration, for I've other fields
To plow. As I have said, he who'd compare
The image I've described and that one made
In ancient times by great Pygmalion
Would find no similarity at all (p. 451).

Et un peu plus loin:

Imagine how I acted when I found
That quite at my disposal was my Rose!
Listen while I describe the deed itself,
So if you, too, should have a chance to go,
When spring's sweet season shall have come

again,
 To pluck a full-blown flower or tight-closed
 bud,
 You then so wisely may conduct yourself
 That you may never fail to gain your end.

 That I will teach you, without asking pay,
 My method. Listen to me, therefore, willingly.
Tormented by my labors, I approached
So near the rose tree that I could at will
Lay hands upon her limbs to pluck the bud
 (pp. 461-62).

Dans les derniers vers du roman, on passe du moment du passé du temps du narrateur au moment présent. Dans ces vers, il est curieux de remarquer que le passé achève le présent du même niveau:

Thank God she did not guard that passageway
By which I made my entrance secretly,
Little by little, notwithstanding all
The efforts of my mortal enemies
Who held me back so much, especially
The guardian Jealousy, with her sad wreath
Of care, who keeps true lovers from the Rose,
 Much good their guardianship is doing now!
 (p. 463).

Il y a une certaine ambiguïté temporelle qui réside dans les vers suivants, qui semblent fluctuer entre le moment présent et le moment passé du niveau du narrateur:

Ere I remove from that delightful place
 Where 'tis my hope I ever can remain,
 With greatest happiness I'll pluck the blooms
 From off the rosebush, fair in flower and leaf.
This, then, is how I won my vermeil Rose.
Then morning came, and from my dream at last

I woke (p. 464).

C'est avec ces mots que le passé du niveau du narrateur arrive au même moment que le présent du niveau du narrateur. Jusqu'à ce moment, la fluctuation entre le temps des verbes évoque les premiers vers de l'oeuvre où on trouve la même ambiguïté temporelle, ce qui est un peu comme quelqu'un en train de fluctuer entre l'état réveillé et l'état endormi. De toute façon, cela représente toujours un seul niveau narratif, celui du narrateur. Il n'est qu'aux moments des dialogues insérés qu'on trouve l'autre niveau narratif, celui du rêveur. A part cela, à travers toute l'oeuvre, on remarque une constance du niveau temporel, tout ce qui effectue un récit uni autour d'un seul motif, le récit du rêve.

Jusqu'à ce point, on n'a traité que deux niveaux temporels, celui du narrateur et celui du rêveur. Passons au troisième niveau, celui de l'auteur. Grâce à l'unité temporelle qu'on vient de constater, et aussi à une transition parfaite entre la première et la deuxième partie, on n'aurait jamais envisagé deux auteurs:

"If I lose your good will, I shall despair,
For elsewhere I can find no source of confidence" (p. 88).

(Partie I)

(Partie II)

Confidence being lost, I'm near despair:
But I will not give up--abandon Hope (p. 91).

Le "je" des deux parties représente le même personnage, l'Amant, ou le rêveur. Au point de vue technique, on ignore qu'il y ait deux auteurs, vu que le récit s'emprunte à un seul narrateur. Il n'y a qu'un seul indice dans l'oeuvre entière qui informe

le lecteur qu'il y a en effet deux auteurs. C'est le moment où le Dieu d'Amour intervient dans la deuxième partie--en plein centre de l'oeuvre--pour défendre l'Amant, ce qui nous amène au coeur de cette étude: comment fonctionne techniquement l'intervention du Dieu d'Amour et quelle en est l'importance vis-à-vis de la philosophie de la partie écrite par Jean de Meun?

Comme on vient de constater, le lecteur reste --pour la plupart--au niveau du narrateur à travers l'oeuvre entière sauf quand il arrive à la partie qui décrit l'intervention du Dieu d'Amour. Le narrateur introduit les paroles du Dieu d'Amour de la façon suivante:

"So be it," said the God of Love; and then
He briefly spoke to the assembled band:
"I've called you here to conquer Jealousy, . . ."
(p. 211).

A ce moment-là, on quitte le niveau du narrateur pour trouver un niveau qui est tout à fait hors du temps de l'oeuvre: c'est le Dieu d'Amour en train de décrire le dilemme de l'Amant au sujet de sa Dame et de Bel Accueil emprisonnées:

See William de Lorris, who's doomed to die,
Unless I rescue him, of pain and woe
This Jealousy, his adversary, deals (p. 211).

Le Dieu d'Amour tient d'abord à délivrer Bel Accueil, ce qui sauvera l'Amant. Puis, l'Amant vivra pour raconter cette histoire d'Amour dans son roman, Le Roman de la Rose. Il est ainsi que l'Amant aidera à son tour le Dieu d'Amour:

Therefore, as best I may, I will besiege
The mighty castle, and prepare assault
To break the walls and tower. Then will he
serve

Me further. A Romance will he begin,
 In which all my commands will find a place,
 And write to where he has the Lover say
 To him who quiltless now in prison lies:
 "Dismay so troubles me that my heart fails.
 If I lose your good will I shall despair;
 For elsewhere I can find no confidence--"
 . . . (p. 212).

C'est dans ces vers que le Dieu d'Amour parle de Guillaume de Lorris en tant que "l'auteur-potentiel." On voit donc une transformation de Guillaume comme héros du rêve à Guillaume comme narrateur imaginé par le Dieu d'Amour. Un peu plus loin, le Dieu d'Amour introduit un deuxième auteur-potentiel de l'oeuvre, Jean de Meun:

Here William will break off to sleep his last,
 And may his tomb be filled with myrrh and balm,
 With aloes and with incense, he's so served
And praised me. Then Jean Chopinel shall come,

 That he will wish to finish the Romance
 If time and place permit. Where William stops,
 After his death will Jean take up the tale,
 Following a lapse of more than forty years,
 And he shall say in fear and hopelessness
 Because of that mischance that made him lose
 Fair Welcome's kindness, which before he'd had,
 "Confidence being lost, I'm near despair. . ."
 (p. 212).

Dans cette vision du Dieu d'Amour, on a donc deux narrateurs ou auteurs "potentiels" pour l'oeuvre "potentielle": 1) Guillaume de Lorris qui racontera son rêve de cinq ans passés mais qui mourra avant de terminer l'histoire, et 2) Jean de Meun, qui terminera l'histoire de ce rêve déjà commencée, ce qui sera une histoire imaginaire du rêve et qui ajoutera une nouvelle dimension.

C'est grâce aux paroles du Dieu d'Amour qu'on aperçoit le niveau de l'auteur. Le lecteur est ainsi jeté hors du niveau du rêve narré, ou du niveau du narrateur, à l'avenir-potentiel, ou au niveau du l'auteur. Bien qu'on sache qu'il y a deux auteurs, on reste convaincu du fait qu'il n'y a qu'un seul narrateur du rêve, vu que le "deuxième narrateur" s'identifiait techniquement avec le premier. Il y a un élément déconcertant dans l'intervention du Dieu d'Amour: c'est qu'il y a plusieurs moments temporels représentés simultanément dans un seul passage. Examinons en détail la temporalité de ce passage.

Premièrement, le Dieu d'Amour parle d'un moment dans le récit où l'Amant est affligé à cause de l'emprisonnement de ses amies, ce qui représente le moment présent du récit, le dilemme actuel du rêveur. Ensuite, le Dieu d'Amour change de sujet pour discuter quelques auteurs et personnages classiques qu'il avait connus:

At the death
 Of old Tibullus, who well recognized
 My qualities, I bow and arrow broke,

 So badly was I broken up with woe.

 Catullus, Gallus, Ovid served us well;
 They knew the art of love, but they are
 dead (p. 211).

Le Dieu d'Amour se trouve maintenant sans aucun écrivain capable d'exprimer sa philosophie d'amour. Cette vision du passé introduit la vision du futur, où le Dieu d'Amour voit une solution potentielle dans les auteurs de l'avenir, de Lorriss et de Meun. Si tout va bien, ces deux écrivains reprendront la plume des anciens:

"If those two now could give me their advice,
 They'd do so promptly; but the one cannot--

The other is not here; he's not yet born.

.
I pray Lucina, deity of birth,
He may be born without disfigurement
Or weakness, so that he may have long life.

.
. I'll teach him my art
That he may spread my doctrine in the speech
Of France in places where assemblies
meet. . ." (p. 215).

Voici donc la raison d'être pour les deux auteurs du Roman de la Rose, d'après le Dieu d'Amour: convaincre Raison, ce qui permettra à l'Amour de régner. On voit dans ce discours que le Dieu d'Amour n'a pas de maîtrise absolue sur les événements, mais il a toujours la capacité de les prévoir. C'est pour cette raison qu'on lui attribue une vision triptyque: du passé, du présent et de l'avenir. Etant donné qu'il vit depuis toujours et ne mourra jamais, il représente l'éternité, ce qui le sépare de la mise en scène temporelle de la narration. Le Dieu d'Amour est plutôt une figure atemporelle, comme le concept de Dieu judéo-chrétien.

La vision triptyque du Dieu d'Amour est contrastée avec celle de l'Homme qui est diptyque. L'Homme ne voit que le présent et le passé, exemplifié dans la vision du narrateur qui décrit soit le présent soit le passé. On peut mettre en parallèle ces deux sortes de perception avec deux images particulières du texte: les images des cristaux trouvés dans la fontaine du Jardin des Délices et celle du Parc du Bon Pasteur. Dans la première on trouve deux cristaux; dans la dernière on trouve l'escarboucle à trois facettes.

Les deux cristaux de la fontaine du Jardin des Délices semblent aller parallèlement à la vision humaine, à la capacité d'apercevoir la réalité physique environnante:

Two crystal stones within the fountain's
depths
Attentively I noted. . . (p. 31).

Just as a mirror will reflect each thing
That near is placed, and one therein can see
Both form and color without variance,
So do these crystals undistorted show
The garden's each detail to anyone
Who looks into the waters of the spring
(p. 32).

Cette vision, bien que précise, est assez limitée:

For, from whichever side one chance to look,
He sees one half the garden; if he turn
And from the other gaze, he sees the
rest (p. 32).

On ne voit que la moitié du jardin à la fois.
Cette restriction spatiale peut représenter aussi
une limitation temporelle, c'est-à-dire, on ne
voit que le passé ou le présent, jamais le futur.
Cette perception qui est si fidèle à la réa-
lité matérielle est aussi bien une vision émerveil-
lée:

Then in the crystal stones do there appear
More than a hundred hues; for they become
Yellow and red and blue. So wonderful
Are they that by their power is all the
place--
Flowers and trees, what'er the garden
holds--
Transfigured, as it seems (p. 32).

Ces cristaux ont un pouvoir transformateur, vu
qu'ils transforment une vision normale en une vi-
sion d'amour:

Whatever thing appears before one's eyes,
While at these stones he looks, he straight-
way loves.
Many a valiant man has perished thence;
The wisest, worthiest, most experienced
Have there been trapped and taken unawares
(p. 32).

Cette double pierre semble représenter ainsi la perception de la réalité à travers les yeux d'un amoureux.

Par contre, la pierre trouvée dans la fontaine du Parc du Bon Pasteur ressemble plutôt à la vision triptyque du Dieu d'Amour. Même la fontaine semble compléter sa vision triple:

"This fountain fair, which so much virtue
has
To cure, with its sweet waters, ailing sheep,
Flows from a Triple Well, unfailing, clear.
These sources are so close together set
That all together gather in one stream
So that when one sees all he can perceive
But one, or three in one--a Trinity. . ."
(p. 434).

De plus, l'escarboucle a une puissance qui est, d'après le narrateur, supérieur au double cristal de l'autre fontaine:

The double crystal in that other spring
Would seem obscure and dull compared to
it [l'escarboucle].
.....
It sends the night to exile--makes the day
Endure forever, never having end,
As no beginning it has ever had. . .
(pp. 435-36).

Cette vision qui n'est pas bornée par le temps est

donc éternelle, tout-voyante, tandis que l'autre est limitée. Ainsi l'escarboucle représente l'immortalité par rapport au double cristal où il s'agit de la mortalité.

L'idée de l'immortalité est renforcée par le fait que l'escarboucle était ronde et à trois facettes. Le cercle et le numéro trois étaient tous les deux des symboles de la perfection éternelle. Ce symbolisme est constaté dans un discours de Nature, qui identifie les deux:

She knew it was the mystic triangle
Whose angles superpose in unity
So that the three are one and one is three.
Triangular the circle is, or else
The triangle is round, that found a home
Within the Virgin (p. 405).

Cette idée de la perfection éternelle et de la vision tout-voyante est non seulement attribuée au Dieu d'Amour, mais aussi à Dieu. Nature cite Platon à ce sujet:

"Perishable are Nature's works," he says;
"Her power is but obscure and weak, compared
To that of God, who in His presence sees,
In one eternal moment, present, past,
And future--triple temporality" (p. 404).

D'après cette citation, Nature semble posséder une vision qui est aussi limitée que celle de l'Homme. De plus, Nature est imparfaite et impuissante par rapport à Dieu qui est parfait et immortel. C'est lui qui crée la vie tandis que c'est Nature qui cause la mort. Il semble que Nature et l'Homme partagent les mêmes qualités, de la même façon que Dieu et le Dieu d'Amour se ressemblent--les premiers étant mortels et imparfaits tandis que les derniers sont immortels et parfaits. Nature et l'Homme perçoivent la réalité de la même manière

limitée, comme à travers le double cristal, tandis que Dieu et le Dieu d'Amour possèdent une vision tout-voyante et éternelle, comme à travers l'escarboucle. Nature et l'Homme sont des créations, mais Dieu et le Dieu d'Amour sont des créateurs: Dieu, créateur de la vie; le Dieu d'Amour, créateur de l'amour. Mais quelle est l'importance de toutes ces distinctions vis-à-vis de l'interprétation de l'oeuvre?

Il y a d'abord la distinction entre la double vision et la triple vision, avec la distinction inhérente entre les créateurs immortels et les êtres mortels. Tout cela est révélé à travers l'image de l'escarboucle qui contraste avec le double cristal. Les deux images sont plantées dans l'oeuvre de la même façon que les pierres se situent dans leurs fontaines relatives: le double cristal qui se trouve isolé dans la première partie et la triple escarboucle qui se situe dans la deuxième partie de l'oeuvre. Voici donc une image trouvée dans le niveau de la narration du rêve et qui se reflète au niveau esthétique de l'auteur. Cette convention est assez révélatrice de la philosophie de l'auteur, en particulier celle de Jean de Meun. Il avait planté l'escarboucle dans son oeuvre pour faire contraste au cristal déjà trouvé dans la première partie. Ce véhicule souligne le lien entre la vision éternelle et la création. C'est une image concrète qui met en parallèle la perception triple et éternelle de l'escarboucle et celle du Dieu d'Amour, qui était un être éternel ainsi qu'un créateur.

Il est évident que Jean de Meun s'identifiait avec les créateurs, prétendant que sa création littéraire était aussi éternelle. D'abord, elle était inspirée par le Dieu d'Amour qui dit:

I'll spread my wings o'er him and sing him
songs,
So much I'll love him. I'll teach him my
art

That he may spread my doctrine in the speech
of France in places where assemblies meet
. . . (p. 215).

Bien que l'auteur soit mortel, son oeuvre reste
éternelle aussi longtemps qu'elle sera lue. Elle
vivra dans l'esprit de ses lecteurs. De plus, elle
est comme des graines qui se dispersent à travers
le temps. Ce thème se trouvait même dans la pre-
mière partie de Guillaume de Lorris:

I'm like the husbandman who sows the seed
And joys when it grows fair and thick in
stalk. . . (p. 86).

Ce motif est repris par Jean de Meun:

I'll not detain you longer; I'll return
To my narration, for I've other fields
To plow (p. 451).

D'après cette citation, on voit que Jean de Meun
parle d'une façon générale de la fertilité, ce qui
a un double sens: la fertilité de l'esprit grâce à
son oeuvre didactique et la fertilité de l'espèce
humaine, c'est-à-dire la procréation:

But they refuse to serve or honor her
By working as they should, and rather seek
Her blessings to destroy, when they desert
Her tablets, plowshares, and rich, fallow
land,
Which she has made so precious and so dear
To aid perpetuation of the race
That Death may ne'er succeed to conquer
all! (p. 414).

C'est au moyen de la procréation que l'espèce hu-
maine devient à sa part immortelle, ce qui est un
désir inné de l'Homme:

" . . . You would die
By nature if I did not will your life.
My will has jurisdiction o'er the threads
Of life for you, which bind your being fast;
Thence comes your hope of immortality"
(p. 405).

Ce thème fondamental de l'immortalité à travers la procréation et l'art, exprimé dans les images de dissémination, est la fondation et la raison d'être de la deuxième partie du Roman de la Rose, celle de Jean de Meun. Ce qui est assez remarquable au point de vue technique, c'est que le thème est catalysé par l'image simple de l'escarboucle, représentant concret de l'immortalité et de la connaissance tout-voyante et divine. C'était au moyen de cet objet que l'on apercevait la réalité entière:

Always, from whatsoever side he looks,
Sees all the things contained within the park
And recognizes each for what it is,
And ever knows its worth (p. 436).

Cette image catalytique fonctionne au moyen d'association. La perception particulière de l'escarboucle évoquait le personnage du Dieu d'Amour qui possédait une façon pareille d'apercevoir la temporalité--d'une façon simultanée. C'était une vision spatiale qui se comparait à une vision temporelle. Le Dieu d'Amour possédait la possibilité d'apercevoir à tout moment--présent, passé, futur--comme suggéré dans son discours spécial prévoyant la création du Roman de la Rose. Sans cette intervention importante, qui était "l'escarboucle" de la deuxième partie, le lecteur ne se serait jamais rendu compte de sa perception remarquable. De plus, il n'aurait jamais mis en question les niveaux temporels de l'oeuvre mentionnés dans la première section de cette étude. En somme, sans l'interven-

tion du Dieu d'Amour, grâce à qui l'intrigue temporelle s'est compliquée, le roman ne serait qu'une simple narration du rêve. Mais à partir du moment où le Dieu d'Amour intervient, le lecteur quitte le niveau du narrateur pour trouver une couche qui est hors du temps de l'oeuvre, en essence atemporelle. Cette autre dimension sur le plan temporel démontre que Le Roman de la Rose n'est pas simplement une oeuvre charmante et naïve mais plutôt une oeuvre d'une complexité raffinée.

PATRICIA GOWAN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹ Guillaume de Lorris and Jean de Meun, The Romance of the Rose, trans. Harry W. Robbins (New York: E. P. Dutton, 1962), pp. 3-4. Toutes les citations renvoient à cette édition.



D'autres élucubrations sclérosées

Sous les draps engourdis

Sous les draps engourdis

par la nuit avancée

tête au creux de la main gauche

je regarde danser les chinoises

précaires

la danse nonchalante

de ces amants blessés

le parfum de la rose transmis

par la chandelle

me rappelle

qu'un soir j'ai cru

cueillir en toi

la fleur la plus chérie

de la bergeron-nette. . .

musique en sourdine

cadence coeurs enlacés

s'allume la flamme au souffle
du tendre de ta peau
hier encore étrangers
délices dactyliques à en perdre le souffle
danse la flamme qui me dévore en toi
danse la flamme de ta ligne si NETTE
dans la flamme anodine
danse comme danse une ondine
oublie les avances taquines
il est vrai que tambour
qui un jour t'a fait peur
te fait fuir tant qu'il bat
morale de prudence en fait
ne te chagrine
de jour en jour j'ai cru
grandir en toi l'idée d'une amorpine
plus forte qu'un amour
qu'on trouve sur le pavé

tantalissante flamme
câline ma voisine

ma petite tourmente
comment veux-tu savoir que jamais
mes transports pour toi
ne se camouflent sous un flacon de menthe?
comment veux-tu saisir
voisine de mon coeur
le message sans ambages
que recherche en partage
accroché aux étoiles
ton coeur qui se régale
de joie et de bonheur
de la douceur de vivre ?

une âme comme une autre:
pris à court d'alibis
j'ai fait comme les autres
ah musique complice
ondulantes caresses des instincts carte-blanche
oreille béquetée à en perdre la tête
et pourtant ne t'alarme
je ne suis point de ceux

qui toujours prennent en grippe
la règle du pari la seule noble cause:
en amour ne te déplaise
je joue à quitte ou double
car si l'amour n'existe
on n'y perd rien sans doute
mais s'il existe alors on a tout à gagner

il est vrai qu'en amour comme en tout autre chose
si on ne court le risque par diantre on n'a rien
et la flamme s'allume
et la flamme s'éteint
chanson des quatre saisons.

(8 décembre 1975)

Virgule de tout et de rien

I

O toi qui sais combien c'est fragile
les mots
ô toi qui sais combien c'est volage
les hommes

pourquoi les laisses-tu
promettre et compromettre?
les entends-tu rire aux éclats
qu'ils éclatent en sanglots?
mais toi si virtuose
tantôt tu mets la pause
tantôt tu juxtaposes
tantôt même tu opposes
car tu vois justement
que ce qui se ressemble
forcément ne s'assemble
vigilante et adroite
que fais-tu là à regarder
mourir en guerre ces hommes
croyant rêver de paix?
sacrée Virgule, tu sais
les hommes ont du culot
ils prétendent comme ils entendent
qu'importe l'importune vérité désinvoltée
solution si facile

dans l'électrolyse des mots

cantique niquisson[§]

au limbe^{§§}

délétère

sommeil d'enfant prodigue

alors mais qui singer?

singer marque avenante

retoucher derechef

le soleil oriental

à l'ombre du communisme grivois

n'est point un objet piètre.

II

Qu'arrive-t-il aux affres de la terre?^{§§§}

ah ça par exemple

entends-tu chère Virgule

cette goutte qui tombe

§ Nixon

§§ Maison-Blanche

§§§ Afrique

soupirante et lointaine
sur une feuille de bananier séchée?
entends-tu aboyer
ce chien tout affamé
tout triste et désolé
que son maître ne rentrât?
on lui a dit d'aller creuser sa propre tombe
à quelques pas de là
coule le ruisseau de son enfance
lors donc on lui a dit de se mettre à genoux
dans cette pose-là il attendait la mort
telle une jeune vierge le moment de vérité
son manteau de paysan
on l'a criblé de balles
de sa tête triturée de salves sadiques
sortaient ces simples mots: POURQUOI POURQUOI
POURQUOI
sur une branche de ficus
une grelottante palombe
entonnait le De Profundis.

va dis explique-moi
est-ce vraiment sérieux
ce que ces tam-Bours ont dit?
ô rêves calcinés d'un nouveau-né
ô espoirs engloutis d'une fille pubère
ô violette africaine violemment violée

III

Vraiment chère complice
peux-tu me dire pourquoi
le supplice de Tantale
veut comme loi fatale
entretenir la paix de guerre seulement?
dis-moi dis-moi pourquoi
les mots divisent les hommes
rouge blanc noir et jaune
quelle ironie du sort
en juxtaposition
sophisme aigre-doux
sacrés polichinelles
l'un se veut populaire
et l'autre salutaire

les mots
ça se ravale
les mots
comédie désinvolte
et un renversement
tintamarre incolore
insolite inventaire
de nécro-mammifères
purger en vain sa peine
ô voyage racial
mirages inodores
du moins j'ose espérer
lors du vingt-et-unième
ô vous dignes enfants
de l'ère nucléaire
que vous ne souscrirez
à de telles lubies.

(23.11.1975)

Au fil des jours

Voile au vent berce ton aile
la vie est belle
jusqu'aux cimes prospères espère
oiseau de passage sois sage
aurore viens dissiper la nuit
dissipe l'ennui de ces rives frivoles
plus d'une larme séchée au fil du souvenir
accroche l'espoir d'un coeur
idylle de mes vingt ans qui filent
étrennes de l'hirondelle
le vie est belle
ribambelle d'enfants sages
t'épanches ô ruisseau de mes vertes années
ruisselle par les vaux ruisselle par les monts
de mon royaume en friche
aux tendre nuits d'automne
envie des pommés en cage
arc-en-ciel trêve de l'innocence
rose morose se désaltère espère

près d'elle suave randonnée
de rêves inodores
rêves dorés câlins
jasmin fané de reflleurir un jour
aurore carte-blanche
à mes instincts en contrebande
coup d'aile la vie est belle
près d'elle m'asseoir rêver
ritournelle d'ondine
près d'elle enfin dandine
à la barbe du soleil embaumé de zéphire.

(24.10.1976)

METHODE-ALAIN BUTOYI
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES



La Narration autodiégétique dans La Religieuse

Traditionnellement, on s'intéresse à La Religieuse comme roman "sociologique," roman dans lequel Diderot étudie l'homme par rapport aux institutions sociales que celui-ci a créées. La soeur Suzanne, femme qui n'a pas de vocation religieuse, est obligée d'entrer dans un couvent parce qu'elle est fille naturelle. Sa mère, pour éviter tout scandale, demande qu'elle devienne religieuse. Très malheureuse au couvent et entourée de religieuses cruelles et hypocrites, Suzanne prie le marquis de Croismare de la sauver de cette vie misérable. Elle n'est qu'une victime innocente, lui écrit-elle, d'une institution sociale dont elle ne veut pas faire partie.

Cette lecture thématique de La Religieuse, pour juste qu'elle soit, néglige un autre aspect essentiel du roman, celui de la narration même. La Religieuse se construit par une narration autodiégétique, fait qui implique un dédoublement important. La soeur Suzanne, narratrice autodiégétique, existe simultanément sur deux plans: elle est à la fois le personnage central et la narratrice du récit qu'elle raconte. Ainsi, c'est par ses yeux qu'on voit les événements du récit. Comme bien des passages du roman le démontrent, Suzanne/narratrice interrompt souvent sa propre narration pour s'analyser et commenter ces mêmes événements. Ces interruptions servent donc à faire valoir non seulement les événements du récit, mais aussi le style et les commentaires de Suzanne/narratrice. Par conséquent, le lecteur obtient une vue sur Suzanne qui le pousse à scruter ce qu'elle écrit et, en fin de compte, à questionner même la véracité du récit.

Si on examinait à fond un passage où la narra-

trice interrompt son récit pour le commenter, on verrait clairement comment Diderot met en question la fidélité de la narration de Suzanne. Un tel passage se trouve à peu près au milieu du roman, après une scène où le grand vicaire interroge Suzanne sur sa croyance en Dieu et sur certaines actions (pourquoi elle ne se confesse plus, n'assiste plus à la messe ou aux offices divins, etc.). Elle lui explique qu'elle croit en Dieu, qu'elle renonce à Satan, et qu'elle ne prend plus partie dans les activités des autres religieuses parce qu'on lui en empêche par les actes inhumains. "Je lui dis, en lui montrant ma tête meurtrie en plusieurs endroits, mes pieds ensanglantés, mes bras livides et sans chair, mon vêtement sale et déchiré": les résultats de la cruauté des autres religieuses.¹ Alors à ce point dans sa narration, Suzanne introduit un assez long paragraphe dont le commencement se lit: "Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires: 'Des horreurs si multipliées, si variées, si continues! Une suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses! Cela n'est pas vraisemblable,' diront-ils, dites-vous."

D'abord, il faut mentionner encore que Suzanne écrit au marquis de Croismare et qu'elle s'adresse souvent à lui de nom à travers ses mémoires-lettres. Dans les phrases citées (et à travers le roman) un sens de l'immédiat s'établit grâce à l'emploi de l'apostrophe. Quand le lecteur lit "vous," c'est comme si Suzanne s'adresse directement à lui (bien qu'elle écrive évidemment au marquis). De cette manière, il semble que Suzanne invite le lecteur aussi bien que le marquis à considérer de près le récit qu'elle fournit.

Le fait que Suzanne s'adresse au marquis sert aussi à faire rappeler au lecteur le but de son écrit: elle sollicite l'aide du marquis à trouver un emploi. Suzanne offre ses mémoires comme moyen d'éveiller la pitié chez le marquis, et ainsi de le

pousser à lui donner du secours. On doit noter ce but de Suzanne/narratrice parce qu'il la dirige pendant qu'elle écrit tout son récit. Elle veut émouvoir le marquis; ce désir doit influencer la manière dont elle s'exprime. De cette façon, le but personnel de Suzanne pose la question importante de la sincérité du narrateur dans la narration autodiégétique.

Dans le passage cité, Suzanne essaie d'émouvoir le marquis de plusieurs façons. Après avoir établi un sens de l'immédiat par l'emploi de l'apostrophe, Suzanne assure le marquis que tout ce qu'elle vient de raconter, bien qu'invraisemblable, est vrai. Elle écrit qu'elle essaie, comme le fait le marquis, sans doute, de se convaincre que les horreurs de son récit ne sont jamais arrivées. On ne peut pas mettre en cause ce qu'elle écrit, cependant, parce que "cela est vrai." Elle nie la possibilité de calomnie dans ses écrits et affirme, ". . . le ressentiment ne m'empêchera point d'être juste." Pourtant, cette affirmation, écrite pour convaincre le marquis de la fidélité du récit, sert en effet (pour le lecteur) à la mettre en question. On se demande, en face du récit d'une femme qui veut éveiller la pitié, si elle n'a pas changé la vérité, soit en embellissant les faits, soit en laissant tomber quelques détails importants. Même si on accepte la convention de la "mémoire parfaite," ces possibilités existent toujours à travers le roman, et la question de la sincérité de Suzanne/narratrice reste difficile, sinon impossible, à résoudre.

Suzanne emploie un autre moyen pour éveiller la pitié du marquis dans les phrases où elle fait appel à sa fierté. Elle reconnaît, par exemple, qu'il est bon. Elle s'appelle "une seule infortunée" sur laquelle "il plut à la Providence [une fois]. . . de rassembler. . . toute la masse de cruautés réparties, dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avaient précédée dans un cloître, et qui devaient lui succéder." Elle a de

l'espérance, cependant, et dans Dieu ("et plût à Dieu que ce soit la première et la dernière [fois]") et dans les bontés du marquis ("Mes peines finiront, je l'espère de vos bontés"). Suzanne admet ses propres faiblesses, en impliquant que le marquis est beaucoup plus fort qu'elle: ". . . je suis une femme, j'ai l'esprit faible comme celles de mon sexe; Dieu peut m'abandonner; je ne me sens ni la force, ni le courage de supporter encore longtemps ce que j'ai supporté." Enfin, dans la dernière phrase du passage, elle laisse entendre que le marquis, homme fort sensible, sera touché par le récit, mais elle ajoute, sur un ton d'urgence, que c'est au marquis de réagir, non seulement par des pleurs et du remords mais aussi par l'action nécessaire pour l'aider à trouver un emploi: "Monsieur le marquis, craignez qu'un fatal moment ne revienne; quand vous useriez vos yeux à pleurer sur ma destinée, quand vous seriez déchiré de remords, je ne sortirais pas pour cela de l'abîme où je serais tombée; il se fermerait à jamais sur une désespérée." Un homme aussi sensible et capable que le marquis, suggère-t-elle, ne permettra pas que cet abîme se ferme sur elle. Tous ces compliments, explicites ou implicites, joints à un ton d'urgence, montrent une narratrice qui est en même temps une bonne rhétoricienne. Au moyen de la flatterie, Suzanne veut persuader le marquis qu'"une désespérée" comme elle n'a d'autre recours que l'aide d'un homme aussi fort, bon et courageux que lui. Le lecteur, en lisant le passage, ne peut pas s'empêcher de se demander jusqu'à quel point le récit est basé sur la rhétorique, sur un style exagéré, fait pour convaincre le marquis des "atrocités" de la vie au couvent.

Un dernier aspect des écrits de Suzanne qu'il faut remarquer se voit dans le fait que la narration autodiégétique en général permet au lecteur une perspective sur le narrateur que celui-ci ne peut pas avoir. Quant à Suzanne, bien qu'elle relise ses mémoires et semble se connaître très bien, on n'a

pas toujours l'impression qu'elle est tout à fait consciente de la peinture qu'elle donne d'elle-même. Dans le passage cité, on voit que Suzanne veut se dépeindre comme une femme sincère, pieuse, juste et faible. (Ce fait rend suspecte sa narration tout de suite.) De plus, on remarque qu'elle est orgueilleuse, qu'elle se voit supérieure à ses persécutrices: ". . . le sort de mes persécutrices me paraît et m'a toujours paru plus à plaindre que le mien. J'aimerais mieux, j'aurais mieux aimé mourir que de quitter mon rôle, à la condition de prendre le leur." Cet orgueil la mène à juger les autres religieuses en termes qui sont trop cruels pour quelqu'un qui a vaincu son ressentiment: "La mémoire, la honte et le remords du crime leur resteront jusqu'à l'heure dernière. Elles s'accusent déjà . . . ; elles s'accuseront toute leur vie; et la terreur descendra sous la tombe avec elles." Enfin, Suzanne n'est pas conséquente dans son récit: elle se contredit. Elle insiste sur la fidélité de sa narration en disant qu'elle a vraiment souffert toutes les peines racontées. En même temps, elle admet qu'elle a un esprit faible, comme toutes les femmes. La question se pose, n'a-t-elle pas déjà démontré un esprit très fort si elle a vraiment survécu à toutes les peines physiques et psychologiques qu'elle a décrites? En somme, les commentaires de Suzanne suggèrent des attitudes qu'elle n'exprime pas ouvertement, qu'elle ne reconnaît même pas, et ainsi, qui servent à mettre en question la véracité de la narration même.

Bien que la narration autodiégétique aboutisse à une lecture riche d'incertitude en ce qui concerne la fidélité de la narration, elle crée quand même un effet très réaliste. Comme le fait Suzanne, chaque individu dans le monde "réel" fabrique son passé quand il raconte "ses aventures"; chacun se sert de certains moyens de persuasion quand il a un service à demander; chacun présente de temps en temps certaines attitudes sans s'en rendre compte; chacun

ignore l'avenir. La vie, en fin de compte, contient beaucoup plus de questions que de réponses, et La Religieuse, par une narration qui ne permet pas qu'on sache tout, en offre un bon reflet.

CLARICE DOUCETTE
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹ Denis Diderot, La Religieuse, chronologie et introduction par Roland Desné (Paris: Garnier-Flammarion, 1968), p. 116. Tout le passage commenté dans cette étude se trouve aux pages 116-17 de cette édition.

Un Enfant de la mer

Réjouis. . .

Les murs

s'effondrent

Pour voir

Pour être sûr

Un enfant de

la mer

Ses bras

Ses jambes

Se hérissaient

Leur chair

L'amour

savait

me toucher

(1e 31 octobre 1979, Lawrence)

KENNETH WHITE
UNIVERSITY OF KANSAS

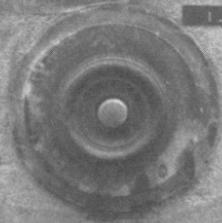
ALAIN TOURON
2 COUPS
SONNETTE DU HAUT
RECHARD



U. Busson
- 3 coups, long -

Darius Bellot Alexandre

I. MALLEZ POTEZ 3 COUPS



LILIANE LEGUILLON
1 COUP BREF

M. Bourbeau
Scrupa bafa

ALINE PAYEUR
2 COUPS LONGS

Europa

Analyse alchimique d'Orphée
de Jean Cocteau

Orphée de Jean Cocteau date de 1925. Cette pièce marque une phase mystique du poète. Rappelons que c'est à la veille de Noël 1925 que Cocteau a pris la communion à Notre-Dame. En effet, c'est après sa cure de désintoxification que Cocteau s'est tourné vers le christianisme. C'est à travers Orphée que Cocteau va questionner la valeur du surréalisme mais surtout le rôle du poète. Il se sert de thème d'Orphée qui représente le mythe de l'évasion, de la beauté en lutte avec la laideur du monde. C'est la recherche de l'ailleurs, de Dieu. Il est important, avant de nous avancer dans notre étude, de définir ce qu'est le mythe. Pour Jung, ce mythe représente "la somme d'éléments anciens transmis par la tradition, traitant de dieux et d'êtres divins, de combat, de héros et de descentes aux Enfers, éléments contenus dans des récits connus mais qui n'excluent pas, cependant, un modelage plus poussé."¹ Pour Jung, les mythes sont une création de l'inconscient collectif. Ils représentent des acquisitions permanentes de l'esprit et sont, en fait, le symbole d'une réalité fondamentale.

Si nous partons de cette définition, nous voyons que, pour Cocteau, l'amour, la mort, la quête d'Eurydice se chargent d'une signification dont les événements légendaires du mythe ne sont que le revêtement symbolique. Orphée, d'après le mythe, est le prototype, l'image archétype de l'initiateur, du guide, du prophète inspiré, ce qui, pour Cocteau, revient à dire le poète.

L'auteur résume le sujet de sa pièce ainsi: "Orphée, le grand poète de Thrace, passait pour charmer les fauves. Or il venait de charmer une

jeune fille, Eurydice, de l'arracher au mauvais milieu des Bacchantes. La reine des Bacchantes, furieuse, empoisonna la jeune femme. Orphée obtint d'aller la chercher aux Enfers, mais le pacte lui interdisait de se retourner vers elle; s'il se retournait, il la perdrait pour toujours. Il se retourna. Les Bacchantes l'assaillirent et le décapitèrent, et, décapité, sa tête appelait encore Eurydice."² Ce que Cocteau nous invite à considérer, en fait, c'est le drame du poète et de sa souffrance. C'est là que Cocteau, en utilisant le mythe, va s'exprimer lui-même et nous faire part de son désarroi moral.

La pièce, du point de vue alchimique, se terminera en sublimatio. En examinant de près les personnages et les scènes, nous établirons comment Orphée peut être considéré comme une oeuvre alchimique où la prima materia subira les transformations nécessaires pour atteindre la pierre philosophale, c'est-à-dire la création poétique, permettant ainsi, grâce à la sensibilité, de faire du poète le messager de l'univers.

Dans un prologue, Jean Cocteau nous avertit que sa pièce est un drame qu'il convient d'observer avec attention, car elle représente un exercice périlleux. En effet, tout ici aura un sens. Le décor même fera partie intégrante du drame. Le salon d'Orphée appelle le surnaturel. La scène du théâtre sera le lieu de rencontre du visible et de l'invisible. Chaque détail aura une signification. C'est la vérité poétique qui transfigurera la vérité. Cocteau nous présente le monde visible comme un monde quotidien, terne. Nous assistons, dès le début, à une scène de ménage entre Orphée et Eurydice. On peut considérer que, symboliquement, cette scène de ménage est la projection de la vie intérieure et de la crise que traverse le poète. Bref, elle annonce déjà la lutte qu'il devra livrer pour accéder au monde invisible, c'est-à-dire atteindre la véritable création poétique.

Nous pouvons envisager, sans grande difficulté, qu'Orphée et Eurydice représentent la dualité du poète, c'est-à-dire l'esprit et l'instinct. En fait, Eurydice peut être vue comme étant l'anima du poète. Alchimiquement, Orphée sera soufre. Quoi de plus approprié? N'est-il pas, en effet, le chantre du Soleil? Quant à Eurydice, la femme, elle représente l'obstacle au libre développement de l'homme. Elle est vif-argent et là aussi cela représente un choix approprié, car nous savons qu'elle était sous l'influence d'Aglaonice et des Bacchantes qui se consacraient au culte de la Lune. La première scène nous introduit dans une situation, fixatio, qui devient de plus en plus instable. L'atmosphère sera citrinitas. La querelle entre Orphée et Eurydice a pour objet un cheval blanc qui a suivi Orphée et a élu domicile dans la maison, au milieu du salon, dans une niche. Le salon est l'athanor qui permettra le processus alchimique. Cet animal, envoyé par les muses, est la source vivante de la poésie. Le cheval symbolise le mâle inconscient et, en l'occurrence, représente ici le mouvement dada qui, nous le savons, puisait son inspiration dans l'écriture automatique et l'inconscient et aspirait à entrer dans l'univers des rêves. Le cheval sera le catalyste qui précipitera la transformation. On remarquera que le cheval reste à moitié dans l'ombre. En effet, ce cheval qui révèle les profondeurs de l'inconscient--où se trouvent des trésors enfouis--ne doit pas prendre trop de place. C'est parce que, s'il devient la seule préoccupation du poète, il devient une influence satanique, une tentation où l'inconscient, à travers le rêve, supplante la réalité et devient alors la vraie substance. Le cheval représente la première tentative d'évasion du poète. La première scène se termine lorsqu'Orphée brise une vitre. Cet acte annonce le changement du stade fixatio vers la première transformation.

Entre en scène Heurtebise, vitrier qui est également ange gardien, bien qu'Orphée et Eurydice

l'ignorent. Les vitres sur son dos représentent les ailes, mais alchimiquement le verre est associé au corps glorifié et au sel. Le verre, qui peut être liquide, indique la possibilité qu'Heurtebise soit un être surhumain, voire, qu'il soit l'incarnation humaine de Dieu. Il est là pour aider Eurydice à triompher du cheval. Il est le sel de notre réaction alchimique, car il sera le conciliateur qui permettra le rapprochement d'Eurydice et d'Orphée. C'est lui qui orientera le sacrifice et la réconciliation.

Au cours des scènes qui suivent, nous apprenons qu'Aglaonice, reine des Bacchantes, s'était opposée au mariage d'Eurydice et d'Orphée et, en plus, elle méprisait les artistes. Elle a accepté d'aider Eurydice à se débarrasser du cheval. Mais ce n'est pas par gentillesse. Aglaonice veut tuer le cheval qui est le symbole de l'originalité d'Orphée. Elle a donc fait parvenir, par l'entremise d'Heurtebise, un sucre empoisonné et, également, une lettre qui sera l'instrument de la perte d'Eurydice.

Dans la scène IV, Orphée, revenu pour prendre son acte de naissance (dont il a besoin pour s'inscrire au concours), s'empare de la chaise sur laquelle se tenait Heurtebise. Celui-ci reste suspendu dans les airs. Orphée qui croit au miracle ne s'en aperçoit pas, alors qu'Eurydice--porte-parole des simples mortels--voit le prodige et questionne Heurtebise. Elle dit: "Le mystère est mon ennemi; je me suis décidée à le combattre." Heurtebise part et Eurydice, qui a lêché l'enveloppe, sait qu'elle a été empoisonnée. Elle rappelle Heurtebise et lui demande de ramener Orphée.

Dans la scène VI, la mort entre par le miroir, la porte par laquelle elle va et vient. Pour Cocteau, le miroir est le passage du monde visible au monde invisible. C'est aussi le symbole alchimique qui permet aux fantômes d'apparaître à ceux qui regardent le miroir. La mort, personnifiée en femme

du monde, est en même temps l'image du savant moderne, objectif, qui ne fait preuve d'aucun sentiment ou d'émotion. Elle est accompagnée par ses anges Raphaël et Azraël, tous les deux habillés en chirurgien. La mort a été dépouillée de son étrangeté. Elle est assimilée au connu; elle se présente à l'image de la société, car elle fait partie de la vie. Eurydice, qui a souffert, meurt pour Orphée, et le cheval retourne à l'univers d'où il est sorti. La colombe, qui est relâchée par la mort, représente l'âme d'Eurydice qui s'envole et se détache des ténèbres. Toute l'action mécanique et scientifique de la mort a lieu dans un temps relatif. La mort transforme tout, même le temps qui est mis en valeur par l'emprunt de la montre d'un spectateur et la répétition de la scène.

Orphée, de retour avec Heurtebise, trouve Eurydice morte; le cheval ne l'intéresse plus alors. Il abandonne cette possibilité créatrice; il doit retrouver Eurydice et, pour cela, demande l'aide d'Heurtebise. Il va se rendre au royaume de la mort pour reprendre sa femme. Symboliquement, le génie du poète part à la recherche de sa vocation. Cela se fera à l'aide des gants oubliés par la mort et qui rattachent le monde matériel à l'inconnu. Orphée devra traverser le miroir. Le génie du poète va se rendre vers l'éternité pour la rejoindre, c'est-à-dire, pour rejoindre le moi du poète. Nous avons ici une atmosphère nigredo et sommes au stade putrefactio de notre analyse alchimique. Le poète obtient la permission de ramener Eurydice, à condition de ne plus jamais la regarder. Heurtebise est toujours là, car son travail n'est pas fini. Il est convié à rester à déjeuner; mais le repas ne se fera pas, car la transformation n'est pas encore complète. Nous sommes à l'état separatio. En effet, Eurydice veut vivre en paix avec Orphée, c'est-à-dire, conformément à la ligne d'inspiration; Orphée, cependant, n'a pas atteint la pureté d'inspiration qu'il cherche. En fait, ils sont ensemble sans être

présents l'un à l'autre; ils ne peuvent se toucher. L'union alchimique ne peut avoir lieu à ce stade. Ils se querellent et au cours de leur querelle le mot "lune" revient à plusieurs reprises. L'inévitable arrive; Orphée, par mégarde, regarde Eurydice et celle-ci disparaît.

Orphée va devoir mourir également pour retrouver dans la mort et la souffrance Eurydice morte pour lui et rétablir ainsi un équilibre avec lui-même.

Il ne peut plus utiliser le miroir. Il va devoir mourir et, par sa mort réelle, accéder enfin au chef-d'oeuvre symbolisé dans la pièce par la tête séparée du corps: la raison n'est plus nécessaire. Il choisit sa mort; il marche au martyr. Il est décapité par les Bacchantes qui, poussées par Aglaonice, l'accusent d'avoir envoyé un mot injurieux au jury du concours. Cette décapitation, ou démembrement, représente une étape nécessaire à la transformation finale. Eurydice devient alors dans la mort le guide initiatique. Orphée va enfin atteindre la pureté d'inspiration et communier avec le cosmos. La mort d'Orphée procède d'une nécessité spirituelle, de sa volonté de consécration.

Dans la scène XI, Heurtebise reste avec la tête d'Orphée devant le commissaire de police et le greffier. Nous sommes encore au niveau de la terre, nigredo. Par un renversement dû à une éclipse qu'on peut interpréter comme l'union de la lune et du soleil, la foule qui voulait la mort d'Orphée veut maintenant l'adorer. Le commissaire et le greffier représentent l'humanité sourde et aveugle au signe de l'invisible. Ils ne voient pas Heurtebise qui va rejoindre le couple. Ils ne comprennent pas la disparition du corps d'Orphée.

Dans la scène finale, la maison devient ciel. Orphée, Eurydice et Heurtebise sont pareils mais transformés: remarquons ici le chiffre trois, symbole de la trinité. Ils sont à table; ils communient enfin après avoir traversé, dans l'angoisse,

des ténèbres redoutables; ils sont arrivés à la découverte de la lumière. Ils sont passés du nigredo à l'albedo. Leur aventure a été le passage, à travers le sacrifice, du ménage infernal au ménage sanctifié. Dans l'âme du poète il existe un élément femelle et un élément mâle dont l'union par un procédé alchimique donne naissance à l'art. L'amour d'Orphée est l'élément masculin; le génie du poète part à la recherche du principe féminin, la vocation. Il faut que cet amour passe par des épreuves pour parvenir à la réconciliation. Cet amour représente l'antidote de la mort.

Orphée, à la recherche d'Eurydice, la vérité poétique, est à la fois initiateur et initié. Il retrouve ainsi le sens de sa vocation, le sens du réel. La pièce se termine donc en sublimatio.

CHARLINE SACKS
QUEENS COLLEGE
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

NOTES

¹ Carl Jung et C. Kerényi, Introduction à l'essence de la mythologie (Paris: Payot, 1953), p. 11.

² Jean Cocteau, La Jeunesse et le scandale, dans Oeuvres, IX (Genève: Marguerat, 1950), 345.

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 1979-80. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

JOHN T. BOOKER
RAYMOND COMEAU
BARBARA M. CRAIG
MATTIE CRUMRINE
J. THEODORE JOHNSON, JR.
NORRIS J. LACY
HANS & ROSEANNE RUNTE
RONALD W. TOBIN
BETTINA KNAPP

AMIS BIENFAITEURS:

JEAN-PIERRE BOON
BRYANT C. FREEMAN
MURLE MORDY
MARTHA MUNDIS
KENNETH WHITE
JOHN WILLIAMS

Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of the University of Kansas.



CALL FOR PAPERS

Chimères

A Graduate Journal in French & Italian
Department of French and Italian
University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

C
h
i
m
è
r
e
s

Chimères is a literary journal published twice annually by the graduate students of the Department of French and Italian at the University of Kansas. Since its inception in 1967 Chimères has sought to provide a forum for both scholarly and creative expression by graduate students in the field of French and Italian. The journal hopes to serve as a means for the lively exchange of ideas and as an outlet for the publication of graduate scholarship at Kansas University and elsewhere.

Papers may deal with any aspect of French or Italian literature, language, or culture. We will consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian. The editors also encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 20 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate to help facilitate the editorial process, and enclose a stamped, self-addressed envelope if return of the material is desired.

Chimères appears twice during the academic year (Autumn and Spring numbers). The annual subscription rate is \$4.00.

The journal is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of the University of Kansas.

Please direct all manuscripts, correspondence, and subscriptions to:

Editor, Chimères
Department of French & Italian
University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045