

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XVI
Number 2

Chimères is a literary journal published each academic semester (Fall and Spring 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 non-tenured Ph.D's and advanced graduate students which deal with any aspect of French or Italian language, literature, or culture. We shall 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; our language request here applies only to creative works.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 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 for individuals and \$10 for institutions and libraries. Single copies: \$3.50.

Chimères 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
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66044
U.S.A.

ISSN 0276-7856



PRINTEMPS 1983

C H I M E R E S

Vol. 16 No. 2

Editor

Raymond E. Whelan

Associate Editors

Louise Alessi
Hilda Doerry
William Helling
Erica Hill
Jowel La Guerre

Harlan Locke
Cathy Schlifer
Helga Schreckenberger
Joy Simpson-Zinn
Fred Toner

Advisory Board

Robert Anderson
Corinne Anderson
John T. Booker
Jean-Pierre Boon
Barbara M. Craig
David A. Dinneen
Bryant C. Freeman

Mary Johnson
J. Theodore Johnson, Jr.
Janice Kozma-Southall
Norris J. Lacy
Susan Noakes
Marie-Luce Parker
Kenneth S. White

John Williams

Consultant

Chantal Whelan

© by Chimères

TABLE OF CONTENTS

RAYMOND E. WHELAN	
Directions.	3
ERICA HILL	
<u>Les Essais</u> de Montaigne: La "bonne foy" dans l'essai tentative.	7
FRED TONER	
La Question de l'utilité dans les <u>Maximes</u> de La Rochefoucauld	19
KENNETH S. WHITE	
Histoire d'amour.	35
HARRY REDMAN, JR.	
Sex in Jean Richepin's Early Poetry	37
GLENN W. FETZER	
Les Trois Visages de la réalité dans <u>Le Voyageur sans bagage</u>	56
JANE ALISON HALE	
Les Confessions de Jean-Baptiste Clamence et de Jean-Paul Sartre	66

Directions

With this issue, Chimères completes its sixteenth year of publication. The journal's beginnings were humble; its continuation was uncertain and even precarious. Today, however, it is no longer a question of survival: Chimères has long since achieved international stature.

The credit for this belongs largely to the many editors and associate editors who performed a labor of love in order to produce a literary journal. But it would be a serious error not to mention the faculty advisors, most of whom are still members of the Department of French and Italian at The University of Kansas. In refereeing an article submitted for publication, they always insisted on perfection. With Chimères, this was a two-fold goal: the finest in language as well as in literature.

With each succeeding editor, it appeared as though Chimères was taking another direction. One says, in fact, that a journal mirrors its maker, its editor. Actually, the editor of Chimères has never been the maker: he or she has been the contact person between those submitting manuscripts and those who do the bulk of the work: the faculty advisors and the graduate students, all of whom work as a team. The new direction was only an impression, not reality. From time to time an almost imperceptible change took place in, for example, format or art work. But today Chimères remains essentially what it was when its very first number appeared.

It is true that fewer creative writing articles are submitted for publication. This is a pity. In the Spring 1969 issue, Professor John D. Erickson commented on the distinct advantage of a graduate student literary journal. He noted that it could

serve "as a medium for creative writing in a foreign language." Nonetheless, what has taken place can hardly be considered a loss: Chimères has become in every sense of the word a journal of French and Italian literature. In spite of the appearance of a directional change to more literary criticism, creative writing and other forms of literature (poetry, bibliographies, book reviews) have always been welcome.

With the publication of this number, the guard will change once again. Chimères will have a new, highly qualified editor with the Fall 1983 issue. The enthusiasm which inspired the early editors of the journal is still at work: the staff has already begun to prepare articles accepted for the Fall 1983 number.

I wish to express my thanks to our referees, particularly to those with whom I have worked since 1979, for their never-ending assistance, encouragement, advice, and emphasis on excellence. All their names appear on page one of this issue with the exception of Professor Erickson, now chairperson of the Department of French and Italian, Louisiana State University, and Professor Raymond Comeau, now at Harvard University. I express my appreciation also to the professors of French and the professors of Italian in the United States, Canada and Europe who have recommended Chimères to their students. I thank particularly those who have preceded me in the journal and those with whom I have worked: who have made Chimères such a success: rédacteurs collaborateurs, and associate editors.

Countless reasons can be cited for the necessity of such a journal as Chimères: the honing of writing abilities, the correct usage of writing techniques, and--for those who wish--improved expression in French or Italian. Moreover, there are the benefits to be gained from the mechanical side of preparing a journal: from proofreading to publication. As for the future, however, there is

another far more impelling reason. We live in an age of research, and literary research must not be excluded. In this regard, Chimères has already played a great role. Judging from the excellence of the incoming staff, from the journal's record to the present, and from the 1980's emphasis on research, one has every confidence that Chimères will continue, and even surpass, its contributions in the study of French and Italian literature.

It may seem as though the directions are once again changing, but it is only the editor who is stepping aside.

RAYMOND E. WHELAN
THE UNIVERSITY OF KANSAS

Les Essais de Montaigne:
La "bonne foy" dans l'essai tentative

Michel de Montaigne nous introduit à son oeuvre ainsi:

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entrée, que je ne m'y suis aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai nulle consideration de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. . . . Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moy que je peins.¹

C'est une introduction très modeste qui exprime non seulement les intentions de Montaigne en écrivant les Essais, mais aussi une suggestion de sa philosophie de l'écriture: "simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice." C'est un thème auquel Montaigne revient tout au long de l'oeuvre. Le titre même et la forme de l'essai renforce cette modestie apparente.

C'est un genre que Montaigne a créé et dans lequel peut-être aucun autre écrivain n'a aussi bien réussi. Richard Sayce reconnaît l'importance de cette forme:

It is virtually impossible to avoid talking about the essay form, and here all the more important not to try, because, as we have seen, Montaigne may be said to have invented it and the creation of a new literary genre is an event of some importance.²

Le but de cette étude est de considérer ce que dit Montaigne à propos du style et de l'écriture en général et des essais en particulier, puis d'examiner l'oeuvre elle-même dans cette lumière.

Est-ce que Montaigne reste fidèle à ses propos? Ou est-ce qu'on trouve un ordre, un dessein demi-caché, même dans les essais dits "tentative"?

Notons d'abord que Montaigne a considéré la forme épistolaire pour ses écrits. Mais après la mort de son ami La Boétie ("De l'amitié," I, xxviii), il n'avait plus personne à qui s'adresser. Donc il a adopté la forme de l'essai. Comme l'épître, et à la différence du journal et de l'autobiographie, l'essai a l'avantage d'un temps présent, la spontanéité de l'expérience et la pensée immédiate. Mais l'essai est aussi plus universel que l'épître; l'existence d'un destinataire spécifique limite la perspective. Montaigne écrit à lui-même et, dans la mesure qu'il représente la condition humaine, il s'adresse à l'humanité en général.³

Montaigne s'élève fort contre la rhétorique, l'éloquence et l'artifice. C'est la pensée qui compte, et le style ne doit que servir à la pensée. Dans son essai, "De l'Institution des enfans," il avoue:

. . . c'est aux paroles à servir et à suivre, et que le Gascon y arrive, si le François n'y peut aller! Je veux que les choses surmontent et qu'elles remplissent de façon l'imagination de celui qui écoute, qu'il n'aye aucune souvenance des mots. Le parler que j'ayme, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque, . . . esloigné d'affectation, desreglé. . . .

L'Eloquence faict injure aux choses, qui nous destourne à soy. (I, xxvi, 219)

Il a même écrit tout un essai consacré au sujet "De la vanité des paroles."

Montaigne parle aussi de son propre style dans son essai, "De la présomption":

Tout est grossier chez moy; il y a faute de gentillesse et de beauté. . . . Au demeurant, mon langage n'a rien de facile et poly: il est aspre et desdaigneux, ayant ses dispositions libres et desreglées; et me plaist ainsi, si non par mon jugement, par mon inclination. Mais je sens bien que par fois je m'y laisse trop aller, et qu'à force de vouloir éviter l'art et l'affectation, j'y retombe d'une autre part:

brevis esse laboro,
Obscurus fio. (II, xvii, 301)

Il s'agit donc d'éviter l'artifice et l'affectation, presque à tout prix. Et ceci est renforcé par l'impression générale des Essais, déréglés, pleins de digressions, avec un rythme "à sauts et à gambades." Mais est-ce que la première impression d'une oeuvre est toujours précise et juste? Il semble que, à lire de plus près, on aperçoive peut-être la main de Montaigne plus forte, et un ordre plus contrôlé, qu'il ne nous laisserait croire.

Ce contrôle se manifeste de plusieurs façons. D'abord, l'ordre de présentation des Essais n'est pas laissé tout à fait au hasard. Des essais voisins sont souvent liés par des éléments thématiques; quelquefois un essai semble servir d'introduction à l'essai suivant. Le sixième

essai du premier livre commence même par "Toutefois," ce qui suggère une suite logique de l'essai qui le précède. Il y a aussi une progression de longueur dans les Essais: ceux du deuxième et du troisième livres sont considérablement plus longs que ceux au début du premier. Montaigne lui-même est très conscient de cette progression:

Par ce que la coupure si fréquente des chapitres, de quoy j'usois au commencement, m'a semblé rompre l'attention avant qu'elle soit née, et la dissoudre, . . . je me suis mis à les faire plus longs, qui requierent de la proposition et du loisir assigné. (III, ix, 209)

On trouve parmi les Essais ceux qu'on appelle "essais dissertation," dont "Que philosopher, c'est apprendre à mourir" est un exemple. Ici le titre même suggère que Montaigne a déjà dans la tête ses conclusions, et qu'il s'agit dans l'essai de persuader le lecteur au lieu de "se peindre." On commence par un emprunt de l'antiquité (Cicero), suivi d'un argument net et logique. Un tel essai a un caractère didactique qui s'oppose à l'idéal exprimé par Montaigne dans son avis "Au Lecteur" et cité au début de cette étude.

Mais l'essai dissertation est l'exception dans l'oeuvre de Montaigne. La plupart des essais appartiennent à la catégorie de "l'essai tentative." Ces essais ont l'apparence désorganisée, avec des digressions innombrables. Mais même ici on peut souvent distinguer une organisation cachée. Quelquefois, il y a une organisation thématique binaire ("De la conscience," "De mesnager sa volonté") ou ternaire ("De trois bonnes femmes," "De trois commerces"). Dans "De mesnager sa volonté" on aperçoit un mouvement, présent également dans d'autres essais, du particulier au général.⁴

Toutefois, cette organisation est extrêmement subtile, et il faut une lecture très soigneuse pour la découvrir. C'est à cause de plusieurs techniques employées par Montaigne, peut-être pour cacher son didactisme. On a déjà noté qu'il nous dit tout directement et très souvent qu'il n'y a pas d'organisation et qu'il ne faut pas la chercher:

Je vois au change, indiscrettement et tumultuairement. Monstire et mon esprit vagabondant de mesmes. (III, ix, 208)

En plus, le choix de titres, qui semblent parfois ne pas convenir aux essais qui les suivent, ajoute aussi à cette impression:

Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matière; souvent ils la denotent seulement par quelque marque. . . . (III, ix, 207)

Dans les essais tentative on trouve aussi deux sortes d'entrées en matières, directe et indirecte. L'entrée indirecte surtout est typique de Montaigne, et on trouve un bon exemple dans "Des menteurs" (I, ix). Montaigne commence par se plaindre de sa propre mémoire si faible. Deux pages plus tard, on arrive à la phrase, "Ce n'est pas sans raison qu'on dit que qui ne se sent point assez ferme de memoire, ne se doit pas mesler d'estre menteur" (p.72), et nous voilà enfin au vrai sujet de l'essai. On voit donc plusieurs éléments stylistiques dans les Essais qui augmentent l'impression de désordre et de spontanéité.

Considérons maintenant un exemple de l'essai tentative, où plusieurs thèmes subordonnés sont accommodés dans un total bien homogène. A

première vue, "Du repentir" (III, ii) paraît complètement désorganisé. Mais il y a une certaine unité, quoiqu'elle soit cachée et subtile. On trouve encore ici l'entrée indirecte au sujet. Bien que le sujet de l'essai soit le repentir, Montaigne commence par un commentaire sur l'aspect changeant du monde:

Or les traits de ma peinture ne forvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre choses qu'un branle plus languissant.

(III, ii, 20)

On peut ensuite résumer les thèmes de l'essai entier dans l'ordre qu'il les aborde:

- 1) l'aspect changeant du monde
- 2) la défense de son projet de parler de lui-même
- 3) le repentir (ou le manque de repentir) chez Montaigne
- 4) le vice et la vertu
- 5) on doit être son propre juge
- 6) la définition du repentir
- 7) personne n'est prophète dans son propre pays
- 8) la nature opposée à la formation
- 9) le repentir corrompu
- 10) le jugement de Montaigne
- 11) la fausse dévotion
- 12) le repentir véritable
- 13) le conseil donné et reçu
- 14) la vieillesse



Vu de cette façon, on remarque tout de suite dans l'essai un certain rythme: deux thèmes secondaires introduisent chaque aspect du repentir, le thème central de l'essai. Même si on se limite aux passages dans lesquels il s'agit directement du repentir, il y a une progression: d'abord, de Montaigne en particulier vers le repentir plus général (mouvement typique dans les arguments de Montaigne et essentiel au caractère de l'oeuvre entière); puis la considération du repentir faux et affecté pour arriver à une compréhension de ce qui en est le vrai.

Il faut noter aussi le but apparent de cet essai, qui n'est pas d'essayer mais de persuader. Quand Montaigne aborde la question du repentir pour la première fois, il dit:

Excusons icy ce que je dy souvent, que je me repense rarement et que ma conscience se contente de soy, non comme de la conscience d'un ange ou d'un cheval, mais comme de la conscience d'un homme. . . . (III, ii, 21-22)

Dans le reste de l'essai, Montaigne se défend, directement ou indirectement, et cherche à nous convaincre que son manque de repentir n'est pas aussi ignoble qu'il le paraît.

On a déjà noté que Montaigne s'élève contre la rhétorique. Mais très souvent il écrit lui-même des phrases si bien tournées qu'elles valent une place parmi les maximes classiques du dix-septième siècle. En voici quelques exemples tirés de "Du repentir":

La plus courte façon d'arriver à la gloire, ce seroit faire par conscience ce que nous faisons pour la gloire.

(III, ii, 25)

Et encore:

Le pris de l'ame ne consiste pas à aller
haut, mais ordonnéement,

qui est suivi de celle-ci:

Sa grandeur la grandeur de l'âme ne
s'exerce pas en la grandeur, c'est en
la mediocrité. (III, ii, 25)

Et La Rochefoucauld, qui allait dénigrer tant les
personnes âgées un siècle plus tard, aurait été
sans doute fier d'avoir écrit une telle phrase sur
le sujet de la vieillesse:

Elle nous attache plus de rides en
l'esprit qu'au visage; et ne se void
point d'ames, ou fort rares, qui en
vieillissant ne sentent à l'aigre et
au moisî. (III, ii, 33)

Donc, bien qu'il se dise repoussé par la rhétorique
et les mots, Montaigne a l'air d'en jouir beaucoup.
Si l'on y réfléchit, ce n'est pas tout à fait
inconséquent. Il aime les mots, mais en tenant
compte toujours des pensées et des significations
derrière les mots. Les digressions font partie du
style et de la rhétorique. Il admire ce procédé
observé dans un dialogue de Platon:

. . . mi party d'une fantastique
bigarrure, le devant à l'amour, tout le
bas à la rhétorique. Ils ne creignent
point ces nuances, et ont une merveilleuse
grace à se laisser ainsi rouler au vent,
ou à le sember. (III, ix, 207)

La clé ici se trouve dans les derniers mots: "ou
à le sembler." Montaigne se trahit enfin,

avouant que les digressions et le désordre ne sont que des apparences. Dans beaucoup de passages déjà cités, ce que dit Montaigne de sa propre écriture paraît parfois trop sévère envers lui-même, un exemple de son procédé d'autodépréciation. Mais il ne s'en repent pas vraiment. Ce qu'il admire chez Platon, il avoue qu'il le fait aussi dans ses propres Essais:

C'est un art. . . . C'est l'indiligent lecteur qui perd mon subject, non pas moy; il s'en trouvera tousjours en un coing quelque mot qui ne laisse pas d'estre bastant, quoy qu'il soit serré.
(III, ix, 208)

Pour résumer, ce genre littéraire créé par Montaigne est défini comme "tentative," où "je l'essaye, sondant le gué," et des milles sujets et des "mille sentiers" possibles, on "ne desseigne jamais de les produire entier" ("De Democritus et Héraclitus," I, 1, 357). C'est donc une forme ouverte mais en même temps subtilement (et nécessairement) ordonnée. Sayce observe:

The act of writing itself has the effect of modifying the process of thinking, and to some extent of fixing it ('de choisir et arreter tant de menus airs de ses agitations'). The Essais are the depiction of spontaneous thought, but this is not quite the same thing as spontaneous thought itself, an aesthetic dimension has been added.⁵

Cette dimension esthétique est l'art de Montaigne. Un vrai "essai tentative," dans le sens théorique, est impossible en réalité, à cause de la nature de l'écriture, comme Sayce nous montre. Mais ce que Montaigne a inventé, c'est

une forme parfaitement convenable à son but de "peindre le passage." C'est une forme qui donne un certain ordre léger à la pensée spontanée, sans limiter les possibilités d'expansion et d'élargissement. Encore une fois, Montaigne lui-même voit cet aspect de son oeuvre d'une façon très perspicace:

Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde? (III, ix, 159)

ERICA HILL
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Michel de Montaigne, Essais (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), I, 35. Toutes les citations renvoient à cette édition.

² Richard A. Sayce, The 'Essais' of Montaigne: A Critical Exploration (London: Weidenfeld and Nicolson, 1972), p. 260.

³ Sayce, p. 263.

⁴ Sayce, p. 269.

⁵ Sayce, p. 277.



La Question de l'utilité dans les Maximes
de La Rochefoucauld

Le double but de plaire et d'instruire prend une place importante dans les écrits théoriques des grands écrivains classiques. Molière, La Fontaine et Racine se rangent au côté de La Bruyère qui écrit dans la préface de ses Caractères, "on ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction," et que, si le lecteur reconnaît ses propres fautes dans ce qu'il lit, il doit "s'en corriger."¹ Boileau ajoute sa voix à celles de tant d'autres en disant dans le Chant IV de son Art poétique:

Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions.
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savantes leçons votre muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et
l'utile.²

Mais La Rochefoucauld ne parle pas de ce double but dans les préfaces des diverses éditions des Maximes. Est-ce qu'on doit interpréter ce silence comme évidence d'une déviation fondamentale d'un principe si universellement accepté par ses contemporains? Ou est-ce qu'il y a, malgré le silence, une morale que La Rochefoucauld voudrait qu'on tire de son oeuvre? On sait que La Rochefoucauld prise les écrits qui offrent une morale et qui aident l'homme à s'améliorer. Dans son auto-portrait il prétend que: "La conversation des honnêtes gens est un des plaisirs qui me touchent le plus. J'aime qu'elle soit sérieuse et que la morale en fasse la plus grande partie."³ Un peu plus loin dans cette même édition il ajoute: "J'aime la lecture en général; celle où il se trouve quelque chose qui peut façonner l'esprit et fortifier l'âme est celle que j'aime le plus." La valeur qu'attache La Rochefoucauld à l'utilité dans la conversation et les écrits d'autrui justifie, en

quelque sorte, la recherche d'une morale dans ses propres écrits. Quelle est donc la morale qu'on doit tirer des Maximes? Pourquoi est-ce que La Rochefoucauld les a écrites? Quel est le but auquel il vise? En répondant à ces questions on arrivera à une compréhension plus profonde de la vision qu'a l'auteur de la condition humaine.

Par endroits dans les Maximes, La Rochefoucauld semble se mettre, lui aussi, du côté de La Bruyère en voulant révéler les défauts au lecteur et en l'encourageant à s'en corriger. La Rochefoucauld s'attaque à la fatuité de l'homme, à un contentement de soi qui a très peu de fondement. Il rappelle au lecteur que "Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres."⁴ Il exige la lucidité et l'honnêteté: "Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes; les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement, et les confessent" (202). Une fois le défaut reconnu, La Rochefoucauld incite l'homme à l'action. L'auteur encourage le lecteur, le pousse à agir: "Quelle honte que nous ayons méritée, il est presque toujours en notre pouvoir de rétablir notre réputation" (412). Parfois il semble réprimander l'homme de n'en avoir pas assez fait: "Il y a peu de choses impossibles d'elles-mêmes, et l'application pour les faire réussir nous manque plus que les moyens" (243). L'homme doit faire de bonnes actions pour en inspirer aux autres hommes, car "rien n'est si contagieux que l'exemple, et nous ne faisons jamais de grands biens ni de grands maux qui n'en produisent de semblables" (230). Les actions de l'homme font une différence en influant sur celles des autres. Pour bien réussir, pour que les actions soient efficaces, il faut qu'elles proviennent d'un grand dessein né d'un esprit actif: "Il doit y avoir une certaine proportion entre les actions et les desseins, si on en veut tirer tous les effets qu'elles peuvent produire" (161). La grandeur de l'homme réside en

cette activité guidée par sa raison, en cette capacité de concevoir et de mener à accomplissement de grands desseins: "Les grandes âmes ne sont pas celles qui ont moins de passions et plus de vertu que les âmes communes, mais celles seulement qui ont de plus grands desseins" (602).

On peut remarquer, dans cette dernière maxime citée, un écart qui se fait entre La Rochefoucauld et les autres écrivains de son siècle. Selon cette maxime, les "grandes âmes" se définissent non par leurs vertus, mais par leurs actions. Il ne suffit pas d'avoir de grandes qualités; il faut savoir les mettre en oeuvre et les utiliser: "Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités; il en faut avoir l'économie" (159). L'effet ou le résultat vaut moins que l'effort requis pour y arriver. C'est la qualité des actions qui doit compter: "La gloire des grands hommes se doit toujours mesurer aux moyens dont ils se sont servi pour l'acquérir" (157). Il ne suffit pas de comprendre; il faut avoir mis le problème à un examen rigoureux. Il ne suffit pas d'avoir le jugement; il faut appliquer ce jugement à l'action: "Celui-là n'est pas raisonnable à qui le hasard fait trouver la raison, mais celui qui la connaît, qui la discerne et qui la goûte" (105). La Rochefoucauld admire la force créatrice qui rend l'homme capable de grandes actions à un tel point qu'il semble parfois excuser le mal en faveur de l'action: "Il n'appartient qu'aux grands hommes d'avoir de grands défauts" (190).

L'action est tellement importante chez La Rochefoucauld que l'inaction semble représenter le plus grand des maux. Pour La Rochefoucauld, vivre c'est agir. L'inaction lui fait horreur. La mort met fin à l'action et on doit la redouter, comme l'explique La Rochefoucauld dans une des plus longues maximes (504). La Rochefoucauld ne partage pas l'admiration de Montaigne devant la modération. La Rochefoucauld n'y voit qu'un obstacle pour les grands et un remède factice pour les médiocres. La modération entrave

l'action: "on a fait une vertu de la modération, pour borner l'ambition des grands hommes, et pour consoler les gens médiocres de leur peu de fortune et leur peu de mérite" (308). La modération témoigne d'une sorte de faiblesse ou de paresse; la modération est passive, et donc négative, et l'ambition est active, et alors positive: "La modération ne peut avoir le mérite de combattre l'ambition et de la soumettre: elles ne se trouvent jamais ensemble. La modération est la langueur, et la paresse de l'âme, comme l'ambition en est l'activité et l'ardeur" (293). La Rochefoucauld dédaigne la faiblesse qui empêche l'homme d'agir: "La faiblesse est plus opposée à la vertu que le vice" (445). L'absence de mauvaises actions ne constitue pas nécessairement une vertu: "Nul ne mérite d'être loué de bonté, s'il n'a pas la force d'être méchant: toute autre bonté n'est le plus souvent qu'une paresse ou une impuissance de la volonté" (237).

La paresse est une force paralysante qui menace le plus à neutraliser l'homme, à le rendre inactif. Paradoxalement, La Rochefoucauld la peint comme une force active qui s'attaque à l'homme, qui engloutit tout et qui finit par tout détruire:

C'est se tromper que de croire qu'il n'y ait que les violentes passions, comme l'ambition et l'amour, qui puissent triompher des autres. La paresse, toute languissante qu'elle est, ne laisse pas d'en être souvent la maîtresse: elle détruit et y consume insensiblement les passions et les vertus. (266)

La paresse est une prison subtile où l'homme ne reconnaît même pas quelquefois son manque de liberté: "De tous nos défauts, celui dont nous demeurons le plus aisément d'accord, c'est de la paresse: nous nous persuadons qu'elle tient à toutes les vertus paisibles, et que, sans détruire entièrement les autres, elle en suspend seulement les fonctions" (398). La Rochefoucauld élabore ses idées plus amplement dans une maxime supprimée de la cinquième

édition: "De toutes les passions, celle qui est la plus maligne de toutes, quoique sa violence soit insensible, et que les dommages qu'elle cause soient très cachés . . ." (630). Plus tard, dans cette même maxime, La Rochefoucauld emploie une image associée à la fin de l'amour dans sa réflexion "De l'amour et de la mer": l'impuissance de l'homme pris dans de longues bonaces. Pour La Rochefoucauld, la paresse est "une bonace plus dangereuse aux plus importantes affaires que les écueils et que les plus grandes tempêtes" (630). L'abondance de superlatifs ("elle usurpe sur tous les desseins et sur toutes les actions," "De toutes les passion . . . elle est la plus ardente et la plus maligne de toutes," etc.) et le choix d'une image associée ailleurs avec une émotion particulièrement pénible (la bonace), soulignent bien l'importance que La Rochefoucauld attache à la menace de la paresse.

L'habitude constitue une menace importante aussi. L'habitude, comme la paresse, limite les actions d'un homme en le privant de sa volonté d'agir: "L'esprit s'attache par paresse et par constance à ce qui lui est facile ou agréable: cette habitude met toujours des bornes à nos connaissances, et jamais personne ne s'est donné la peine de conduire son esprit aussi loin qu'il pourrait aller" (482). Il est plus facile de suivre et d'accepter la mode que de penser et d'agir en individu: "Il est plus difficile de s'empêcher d'être gouverné que de gouverner les autres" (151), "La bienséance est la moindre de toutes les lois, et la plus suivie" (447), "On loue et on blâme la plupart des choses parce que c'est la mode de les louer ou de les blâmer" (533). La Rochefoucauld lie l'habitude à l'impuissance de la vieillesse: "La jeunesse change ses goûts par l'ardeur du sang, et la vieillesse conserve les siens par l'accoutumance" (109). L'habitude est un aveuglement qui nous prive de la lucidité requise pour faire de grands desseins: "La grâce de la nouveauté et la longue habitude, quelque opposées qu'elles

soient, nous empêchent également de sentir les défauts de nos amis" (426) et "Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres, qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes" (119). L'habitude, comme la paresse, devient une prison. L'homme ne fait plus de progrès, immobilisé dans un ordre circulaire.

Les Maximes semblent être destinées à déchirer le voile de l'habitude et à secouer l'homme dans sa paresse. Chaque maxime comporte un petit choc. La maxime est construite de façon à surprendre le lecteur, et la plupart des maximes se terminent par une "pointe," qui est, comme le dit Roland Barthes, "le spectacle même du sens."⁵ Ce "coup de pointe" exige l'attention du lecteur. Le pouvoir de la pointe, c'est qu'elle est inattendue; elle présente souvent le contraire de ce à quoi on s'attend. L'antithèse est un procédé préféré de La Rochefoucauld. Dans l'exergue, on apprend que "Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés." Dans une autre maxime, on lit que la constance est "une inconstance perpétuelle" (175). Le monde n'est pas ce qu'on pense. Le lecteur se heurte contre ces paradoxes apparents et est obligé, ou au moins invité, de sortir de sa léthargie.

Mais un plus grand paradoxe se dessine à travers les Maximes. Tout en incitant l'homme à l'action dans quelques-unes des maximes, dans d'autres maximes La Rochefoucauld érige et met en lumière des obstacles qui rendent l'action difficile ou qui minent la volonté de l'homme d'agir. La maxime devient, comme la décrit Roland Barthes dans un autre conteste, un "appareil castrateur" qui prive l'homme de sa force créatrice. Pourquoi faire de bonnes actions? La société, comme La Rochefoucauld la voit, ne les encourage pas: "Il y a des gens, qu'on approuve dans le monde, qui n'ont pour tout mérite que les vices qui servent au commerce de la vie" (273). Toute action est mise en question. La Rochefoucauld augmente les rangs des vices, mais réduit les vertus à un tel point qu'on doute même

de leur existence. Si ce qu'on croit être des vertus ne sont que des vices, où sont les vraies vertus? Comment reconnaître la vérité et agir en conséquence? La Rochefoucauld semble suggérer que notre capacité de juger et de distinguer le vrai du faux est insuffisante: "Il y a des faussetés déguisées qui représentent si bien la vérité que ce serait mal juger que de ne s'y pas laisser tromper" (282). On est trompé par les autres, par les apparences et surtout par soi-même: "Il est aussi facile de se tromper soi-même sans s'en apercevoir, qu'il est difficile de tromper les autres sans qu'ils s'en aperçoivent" (115), "Il y a de certaines larmes qui nous trompent souvent nous-mêmes" (373). D'autres maximes révèlent d'autres empêchements. L'amour-propre est une autre prison redoutable qui nous empêche de voir la vérité. On exagère presque toujours sa propre importance: "Quelque défiance que nous ayons de la sincérité de ceux qui nous parlent, nous croyons toujours qu'ils nous disent plus vrai qu'aux autres" (366), "Nos ennemis approchent plus de la vérité dans les jugements qu'ils font de nous, que nous n'en approchons nous-mêmes" (458). On ne peut juger donc ni de soi ni des autres.

La passion obscurcit notre raison et notre vision aussi, souvent à notre insu: "Il s'en faut bien que nous connaissons tout ce que nos passions nous font faire" (460). L'homme est si faible qu'il ne peut même pas décider si les passions sont bonnes ou mauvaises:

Ceux qui ont eu de grandes passions se trouvent, toute leur vie, heureux et malheureux d'en être guéris. (485)

L'homme est si misérable, que tournant toute sa conduite à satisfaire ses passions, il gémit incessamment sur leur tyrannie: il ne peut supporter ni leur violence, ni celle qu'il faut qu'il se fasse pour s'affranchir de leur joug; il trouve du dégoût, non seule-

ment en elles, mais dans leurs remèdes, et ne peut s'accomoder ni du chagrin ni de sa maladie, ni du travail de sa guérison. (527)

La Rochefoucauld peint un homme déchiré par deux désirs contraires, incapable de se mettre ni de l'un ni de l'autre côté et donc encore une fois immobile, incapable d'action. La capacité de faire de grands desseins est mise en question: "Comment peut-on répondre de ce qu'on voudra à l'avenir, puisque l'on ne sait pas précisément ce que l'on veut dans le temps présent?" (575).

Dans la plupart des maximes, La Rochefoucauld minimise la capacité de l'homme d'agir, et souligne sa faiblesse: "Si nous résistons à nos passions, c'est plus par leur faiblesse que par notre force" (122), "Le pouvoir que les personnes que nous aimons ont sur nous est presque toujours plus grand que celui que nous y avons nous-mêmes" (525). Quelquefois La Rochefoucauld semble même suggérer que l'homme n'a pas le pouvoir de s'améliorer. Ces maximes semblent avoir été inspirées d'une philosophie déterministe: "La nature fait le mérite, et la fortune le met en oeuvre" (153), "On peut dire que les vices nous attendent, dans le cours de la vie, comme des hôtes chez qui il faut successivement loger; et je doute que l'expérience nous les fît éviter, s'il nous était permis de faire deux fois le même chemin" (191). L'homme est réduit à un rôle nécessairement passif, et ne fait que se tromper en se croyant actif: "Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la créance que c'est nous qui les quittons" (192). La Rochefoucauld prive l'homme du plaisir de se croire responsable de ses actions. Les "grandes et éclatantes actions qui éblouissent les yeux" sont l'effet de la fortune, du hasard ou même de quelque vice: "Quoique les hommes se flattent de leurs grandes actions, elles ne sont pas souvent les effets d'un grand dessein, mais des effets du hasard" (57), "Quelques grands avantages que la nature donne, ce n'est pas elle seule, mais

la fortune avec elle qui fait les héros" (53), ". . . la guerre d'Auguste et d'Antoine qu'on a rapporté à l'ambition qu'ils avaient de se rendre maîtres du monde, n'était peut-être qu'un effet de jalousie" (7). Starobinski affirme que "toutes nos qualités sont incertaines et douteuses en bien comme en mal, et elles sont presque toutes à la merci des occasions."⁶ L'homme est donc privé d'une autre raison d'agir.

La disposition des maximes même semble empêcher l'action en déroutant le lecteur. Chaque maxime est séparée de la suivante par une espace blanche qui l'isole et qui empêche la continuité de la pensée. Les changements de sujet multiples ont le même effet. Le lecteur n'a que le temps de s'orienter dans une direction quand le changement de sujet l'exige à revenir au point de départ. Quelquefois une maxime semble contredire ou miner les idées dans une autre à première vue. Les maximes ci-dessous se suivent dans l'édition de 1678:

Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours. Elles sont comme un art de la nature dont les règles sont infaillibles; et l'homme le plus simple qui a de la passion persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point. (8)

Les passions ont une injustice et un propre intérêt qui fait qu'il est dangereux de les suivre, et qu'on s'en doit défier, lors même qu'elles paraissent les plus raisonnables.

(9)

Le lecteur qui vient de lire que les passions sont "comme un art de la nature dont les règles sont infaillibles" est frappé par l'assertion qu'on doit s'en méfier. On se demande aussi à quoi bon se méfier, puisque les passions persuadent toujours. Les maximes suivantes sont séparées d'une seule maxime:

La fortune et l'humeur gouvernent le monde.

On ne doit pas juger du mérite d'un homme par ses grandes qualités, mais par l'usage qu'il en sait faire. (435, 437)

Dans la première maxime, La Rochefoucauld semble suggérer que tout ce qui compte est hors du contrôle de l'homme; tandis que dans la deuxième l'accent est mis non sur ce qui est donné à l'homme, mais plutôt sur ce que l'homme peut en faire. Confronté avec de telles maximes, le lecteur est pris, tout progrès lui est coupé. Le lecteur revient à l'une et puis à l'autre, tentant une réconciliation des deux, réévaluant son interprétation. Jusqu'à ce qu'il trouve une solution ou qu'il se rende, le lecteur est prisonnier dans une immobilité frustrante. Le même processus, mais à moindre effet, se montre dans chaque maxime où se trouve une antithèse ou une pointe. L'apparence de ce qui est inattendu fait revenir le lecteur au point de départ pour relire la maxime sous une autre lumière. Le lecteur est figé sur place pendant un moment par l'indécision ou l'étonnement.

Comme on vient de le voir, les Maximes, par le contenu, la disposition sur la page et la forme même, soulignent l'inefficacité, la faiblesse et la léthargie de l'homme. L'homme ne semble très capable ni de distinguer la vérité ni d'agir; il est, pour la plupart, incapable de bien vivre ou de bien mourir. Cette attitude peu optimiste peut s'expliquer en partie par la place qu'occupe l'auteur dans la société et dans le temps. Les nobles sont sur le déclin au temps de La Rochefoucauld. Comme l'explique John Lough dans An Introduction to Seventeenth Century France,⁷ les nobles souffrent d'une sorte d'impuissance économique, politique et administrative. Tandis que l'avancement social leur est bloqué par la hiérarchie sociale rigide, le manque de fortune ou le caprice du roi peut les plonger dans la disgrâce. Sous l'absolutisme de Louis XIV, la parole du roi est la loi, qu'elle soit conforme

à la raison ou non, qu'elle soit juste ou non. Ce frondeur désabusé, qu'est La Rochefoucauld, parle peut-être de son expérience personnelle. Le pessimisme de La Rochefoucauld peut s'expliquer aussi en partie par les courants augustinien et janséniste beaucoup discutés au XVII^e siècle. La Rochefoucauld dit au lecteur dans la préface de l'édition de 1678 qu'il peint l'homme "dans cet état déplorable de la nature corrompue par le péché," et il y fait allusion à la grâce de Dieu. En soulignant la faiblesse de l'homme et la domination de l'amour-propre, La Rochefoucauld se rapproche d'un autre grand écrivain de son siècle, Blaise Pascal. Chez Pascal il n'y a pas de secret; le but est clair: ramener le pécheur à Dieu. Est-ce qu'il faut supposer que le même désir anime les Maximes? Un critique du temps de La Rochefoucauld reconnaît le pessimisme des Maximes, mais les trouve utiles:

L'on peut dire néanmoins que ce traité est fort utile, parce qu'il découvre aux hommes les fausses idées qu'ils ont d'eux-mêmes; qu'il leur fait voir que, sans le christianisme, ils sont incapables de faire aucun bien.⁸

Si c'est vrai que La Rochefoucauld veut ramener le pécheur à Dieu, lui n'en parle pas. La Rochefoucauld se montre en effet un prédicateur peu ordinaire. A part la seule allusion dans la préface, il ne parle pratiquement pas de Dieu. Où l'idée de Dieu est omniprésente chez Pascal, chez La Rochefoucauld il n'y a qu'un grand silence. Pourquoi cette omission notable? Ne faut-il pas supposer que La Rochefoucauld vise à un autre but? Qu'est-ce qu'on doit donc faire pour se libérer de cette impuissance? Est-ce même possible de s'en libérer? Est-ce possible de s'échapper des confins de l'amour-propre, de se détacher des préceptes du déterminisme? L'homme qui cherche des réponses définitives dans les Maximes risque de se trouver déposé, à la fin de sa lecture, au point de départ, et chargé d'encore

plus de questions qu'au commencement de sa recherche. Comme le dit Philip E. Lewis dans La Rochefoucauld: The Art of Abstraction, le lecteur trouve "not a resolution of man's problems, but a forceful renewal of the interrogation to which life subjects him."⁹

La Rochefoucauld met tout en doute. En constatant le doute qui s'insinue partout dans les Maximes, Lewis suggère que La Rochefoucauld insiste sur l'impossibilité d'un message (p. 41). Mais interpréter les maximes de cette façon, c'est trop négliger la possibilité d'action. L'homme est confronté par des maximes qui le mènent dans de différentes directions à des conclusions contraires. On ne peut pas savoir si c'est possible de faire de "grands desseins." Mais ce qu'il y a de plus important, c'est qu'on ne peut pas savoir si les grands desseins sont impossibles. La Rochefoucauld atténue les maximes les plus fortes et laisse toujours paraître la possibilité d'une exception à la règle. Le nombre d'atténuations s'accorde bien avec l'incertitude qui règne dans les Maximes, mais elles offrent aussi un espoir. L'accent que La Rochefoucauld met sur l'action et la sévérité avec laquelle il s'attaque à la paresse montre bien que l'auteur des Maximes n'accepte pas la paralysie de l'inaction. Ne faut-il pas conclure que La Rochefoucauld souligne non seulement l'état misérable de l'homme, mais aussi la nécessité d'en prendre conscience et d'agir en dépit des circonstances? L'homme ne gagne rien en refusant d'agir.

L'homme que peint La Rochefoucauld habite un monde bien familier au lecteur du XX^e siècle: un monde paradoxal où l'homme se définit par ses actions, mais où il ne peut jamais être sûr de ce qu'il faut faire. Cette vision morne du monde montre bien la modernité de La Rochefoucauld; on ne serait même pas trop loin de la vérité en classant ce moraliste du XVII^e siècle parmi les précurseurs des existentialistes du XX^e siècle. Ce n'est pas dire, bien sûr, que La Rochefoucauld soit un existentialiste avant la lettre. Les maximes où il s'agit de déterminisme,

où la définition de l'homme dépend de forces qui lui sont extérieures, contredisent un des principes fondamentaux de l'existentialisme: l'Existence précède l'Essence. Mais ces mêmes maximes sont contredites à leur tour par d'autres maximes qui suggèrent la puissance de l'homme et sa capacité de forger son propre destin. Où les existentialistes prétendent que l'homme est condamné à être libre, La Rochefoucauld dirait plutôt que l'homme est condamné à ne pas savoir jusqu'où il est libre, ou même si la liberté existe. Mais La Rochefoucauld et quelques écrivains existentialistes, dont Sartre, partagent quelques préoccupations. Ils veulent révéler la vérité, même si elle n'est pas agréable. Les existentialistes s'en prennent à ceux qui imposent un ordre artificiel à une vie où la contingence domine. On pense aux bourgeois de Bouville dans La Nausée de Sartre, avec leur satisfaction et leur confiance en un ordre qui n'a pas de rapport avec la réalité. La Rochefoucauld s'attaque, lui aussi, à ceux qui refusent de faire face à la réalité, qui ne reconnaissent pas les vices derrière les vertus. Helvétius, dans De l'Esprit, appelle La Rochefoucauld l'un des hommes "les plus indulgents" à cause de sa connaissance profonde du coeur humain.¹⁰ Oui, il l'est, peut-être, avec les hommes qui font face à la complexité de la vie. Mais il a peu de patience avec ceux qui se complaisent dans leur aveuglement. Où l'existentialiste parle de la nausée que lui inspire l'existence, La Rochefoucauld parle de dégoût: "Il y a une inconstance qui vient de la légèreté de l'esprit ou de sa faiblesse, qui lui fait recevoir toutes les opinions d'autrui, et il y en a une autre, qui est plus excusable, qui vient du dégoût des choses" (181). Chez l'existentialiste et chez La Rochefoucauld, l'accent est mis sur l'action, sur la nécessité d'agir dans un monde qui s'oppose à l'action. L'existentialiste se trouve condamné à choisir, à prendre part dans un monde absurde. La Rochefoucauld voit l'homme comme assiégé par le doute dans un monde

de contradictions. Mais il reste toujours la possibilité que l'homme est libre et donc responsable de ses actions, et cette possibilité nécessite l'action. En écrivant les Maximes, La Rochefoucauld choisit d'agir. Et, comme Roquentin dans La Nausée, La Rochefoucauld veut sans doute que son livre "fasse honte aux gens."

Une oeuvre d'art doit être jugée, au moins en partie, par sa "durabilité," sa capacité de résister au temps. Un chef d'oeuvre échappera aux confins étroits d'une mode éphémère et sera suffisamment riche pour intéresser les générations de lecteurs successives. Chaque génération mettra en lumière de nouveaux aspects de l'oeuvre, ou en réévaluera d'autres aspects en accord avec les idées de son temps. Les Maximes font preuve de leur durabilité et de leur valeur. Les thèmes et le style de La Rochefoucauld intéressent autant les lecteurs du XX^e siècle que ceux du siècle classique. Mais le lecteur moderne les juge sans doute selon d'autres critères et en tire une autre morale. Le lecteur du XVII^e siècle serait peut-être convaincu de son impuissance et se tournerait vers Dieu pour son salut. Le lecteur du XX^e siècle verrait peut-être dans les Maximes un reflet de l'incertitude et des contradictions que ressent l'homme et y entendrait un appel à l'action. L'utilité de l'oeuvre varie dans un sens selon le lecteur; mais l'utilité plus large des Maximes, c'est que, par l'universalité des thèmes et la force du style de La Rochefoucauld, elles font penser le lecteur, réévaluer ses idées et agir en conséquence.

FRED TONER
THE UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Jean de la Bruyère, Les Caractères (Paris: Garnier, 1962), p. 61. Cf. notamment Molière, Premier Placet présenté au Roi sur la comédie du Tartuffe; La Fontaine, Fables, VI, i; et Racine, Préface de Phèdre.

² Nicolas Boileau-Despréaux, L'Art poétique, éd. Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi (Paris: Union Générale d'Éditions (10/18), 1966), p. 58, vers 85-88.

³ François de La Rochefoucauld, Oeuvres complètes, éd. L. Martin-Chauffier et Jean Marchand (Paris: Pléiade, 1964), p. 4.

⁴ François de La Rochefoucauld, Maximes (Paris: Nouveaux Classiques Larousse, 1975), maxime 31. Toute citation des Maximes renvoie à cette édition.

⁵ Roland Barthes, "La Rochefoucauld: 'Réflexions ou Sentences et Maximes,'" dans Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques (Paris: Seuil, 1972), p. 79

⁶ Jean Starobinski, "Complexité de La Rochefoucauld," Preuves, 135 (mai 1962), 36.

⁷ John Lough, An Introduction to Seventeenth Century France (New York: David McKay, 1961).

Voir surtout le chapitre, "The Nobility," pp. 60-87.

⁸ Jugement cité d'un article du Journal des Savants (9 mars 1665) dans les Oeuvres complètes de La Rochefoucauld, éd. L. Martin-Chauffier et Jean Marchand, pp. 724-25.

⁹ Philip E Lewis, La Rochefoucauld: The Art of Abstraction (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 23.

¹⁰ Voir L. Martin-Chauffier et Jean Marchand, éd., dans les Oeuvres complètes de La Rochefoucauld, p. 741.

Histoire d'amour

Histoire d'amour

Tu t'en vas

Feuille orange dans la brume

Comme tu étais belle un jour

On croyait l'été à jamais durable

Les cerises, l'abondance,

L'épervier planait au-dessus de nos têtes

On échangeait des bises

Au loin le Mont Blanc, criant sa blancheur

Piano, piano, on se suivait, la musique

D'en bas nous grisait.

Dans les champs les enfants se submergeaient
en violet.

1982

KENNETH S. WHITE
THE UNIVERSITY OF KANSAS



Sex in Jean Richepin's Early Poetry[§]

Despite editions of various Richepin works in recent years, readers of French literature today tend to overlook Jean Richepin who, when he died in 1926, was considered by most contemporaries to be, along with Anatole France, the most representative French author of the period in which he lived. Poet, dramatist, conteur, novelist, he had made his poetry début in 1876 with the Chanson des gueux, a collection of poems that scandalized the puritanical and, in addition to the fine he had to pay, won him a month in prison for his trouble. Little chastened, he treated the public a year later to Les Caresses, a compilation that was almost as audacious as its predecessor. In 1884, still at odds with pedestrian social values, or at least more willing to dispute them in print than other authors were, he returned to the arena with Les Blasphèmes, likewise destined to shock and madden conventional readers.

At the same time, Richepin was becoming a popular dramatist. But other successes as well were beginning to pile up around him. Handsome, with his thick mass of lustrous black hair, virile, athletic, an effervescent and irrepressible conversationalist, he exerted an undeniable appeal on all who met him. Verlaine, who disliked him at first, was struck by his "corps musculeux droit" and his "tête d'empereur."¹ To women he was irresistible. Although he had married several years before, even the Divine Sarah was no exception. Nevertheless, with Les Blasphèmes behind him, Richepin did what most

[§] A shortened version of this article was read as a paper at the South Central Modern Language Association meeting in San Antonio, Texas, on Oct. 29, 1982.

bohemians do sooner or later. He settled down, espoused new values, and on the whole tried to live down his earlier sins.

This does not mean, however, that he renounced enthusiastic sex as a literary vein. On the contrary, he would return to it again and again in his later verse, but, as a theme, sex would be less obsessive than it had been in the earlier poems. He never quite tired of writing about it, as we shall see. Elected to the Académie Française in 1908, Richepin became a staunch patriot and a dedicated champion of tradition. Daudet, his elder by nearly a decade, had evolved in more or less the same manner. Generally speaking, Richepin's prosody owes much to Banville, even more to Verlaine. In broad terms, the themes that preoccupied him relate the poet to Villon, Saint-Amant, and Baudelaire. While he was certainly not alone in writing about sex, his stance on matters sexual was pretty much his own.

In his earlier collections Richepin displayed a candid, boisterous attitude toward sex. In sex or in the sex act he nonetheless detected little that could be considered noble. His contemporary, the urbane Maupassant, has a character who, in L'Inutile Beauté, reproaches God for the manner in which humans reproduce. God, this character claims, appears to have created man "pour se reproduire salement," and he emphasizes the point. "Qu'y a-t-il de plus ignoble, de plus répugnant," he contends, "que cet acte ordurier et ridicule de la reproduction des êtres, contre lequel toutes les âmes délicates sont et seront éternellement révoltées?" God has chosen "organes . . . malpropres et souillés, pour leur confier cette mission. . . . On dirait que le Créateur, surnois et cynique, a voulu interdire à l'homme de jamais anoblir, embellir et idéaliser sa rencontre avec la femme."² Richepin, in the 1870s and 1880s at least, concurred. The reproduction process was dirty, hence it might as well be used for whatever carnal pleasure it could provide. Moral

considerations, as most people understood them anyway, were expendable. Nevertheless, in the introduction to the Chanson des gueux's second edition, Richepin insisted vehemently that he was an artist and that his poems merely presented the human condition as it was: nature with a certain amount of artistic embellishment but with no moral adornment. Probably he was sincere.

Sex, in Richepin's first three collections of verse, is, as their author claimed, realistically presented. But if sex is treated as sensual, need this mean that it has to be devoid of idealism? In a poem to a deceased actor, Richepin declared:

Là-bas quelle ombre langoureuse
s'approche de nous à pas lents!
Ah! voici venir l'amoureuse.
Tu mets ta main dans ses doigts blancs,
Tu mêles ton âme à son âme;
Elle rit, et pleure, et se pâme,
Et se sent brûler à la flamme
Que font les soleils de tes yeux;
Et l'aigle avec la tourterelle
Chante la chanson éternelle,
Et nous emporte d'un coup d'aile,³
Ivres d'amour, au fond des cieux.

Such is "la chanson éternelle." In ideal love, lovers hope, even strive, for total union with one another. But is total union possible? Not according to "Amours fous":

Amants, enlacez-vous d'une étreinte
farouche!
Serrez, à les broyer, vos seins contre
vos seins!
Comme un couple noué de serpents abyssins,
Collez-vous peau à peau, mordez-vous
bouche à bouche!

Cherchez à vous manger le coeur! Touche
qui touche!
Que vos hoquets d'amour soient des glas
de tocsins!
Que vos yeux, flamboyants de désirs
assassins,
Fassent un chaud creuset du creux de
votre couche!

Amants, abîmez-vous l'un dans l'autre!
Mêlez
Vos regards éperdus, vos crins échevelés,
Vos salives, vos pleurs, vos suers!
Impossible!

Vous voulez, avec deux êtres, faire un
seul moi?
Vous vous traverserez sans rencontrer la
cible.
Vous vous consumerez sans vous fondre. . .
Alors, quoi?⁴

In these very explicit lines, the poet contends that, however frenzied the attempt, true union can never be achieved. But not only does ideal love elude lovers, even its semblance cannot be maintained. In the poet's view, ideal love either is an illusion to start with or else it simply does not last. As one narrator declares in the Chanson des gueux:

Comme un autre j'eus mon jour
où je croyais à l'amour
Sans fin et sincère.
J'ai vu depuis ce que c'est.
Il dure le temps qu'on met
A vider un verre.
Ta maîtresse, si tu veux,
Sur un signe de tes yeux
A tes pieds se vautre.

Vile esclave, à deux genoux
Elle t'aime... Tournons-nous⁵
Elle en baise un autre.

Love, or least the idea of love, may be eternal, but love with one individual seldom is. Needless to say, less idealized love has no chance whatever to survive. Elsewhere in the Chanson des gueux ("Ivres-morts," 209), a male narrator proposes to a woman he is with that they get drunk and copulate. "Zut à la vertu," he exclaims, adding:

Notre amour qui vient de naître
Demain sera mort peut-être
Avec cette nuit d'été.
.

Le vin coule, coule, coule,
Coulons comme lui.

If ideal love is elusive and cannot be sustained, then what is the purpose of sex? Conventional procreation with the church's blessing? For Richepin, this had no appeal at all. The sex act between a married man and woman is no less monstrous than is sex between two other creatures. And the poet describes in mordant, sarcastic terms a married couple's bedroom activities ("Tes père et mère," Blasphèmes, 38):

. Voici la chose.
Les rideaux
Sont tirés. L'homme, sur la femme à
la renverse,
Lui bave entre les dents, lui met le
ventre en perce.
Leurs corps, de par la loi, font la
bête à deux dos.

Et c'est ça que le prêtre a béni! Ca
qu'on nomme
Un saint mystère! Et c'est de ça qu'il
sort un homme.
Et vous voulez me voir à genoux devant ça!

Such couples' dearest wish is that their male children will grow up to become . . . notaries. It will serve them right if their sons become poets instead ("Chanson des cloches de baptême," Chanson, 204-205). Nothing sublime is involved when a child is conceived:

. . . On est fils du hasard qui lança
Un spermatozoïde aveugle dans l'ovaire.
("Tes père et mère," Blasphèmes, 38)

Moreover, declares the atheist poet, God, "s'amusant à voir souffrir sa créature," made childbirth a horrible ordeal, dripping with tears and blood. What the devil promises is much more attractive. Satan proposes sex for its own sake, with children neither wanted nor expected, "une couche où la femme pâmée oubliera ses douleurs" ("L'Apologie du diable," Blasphèmes, 136).

Quand elle te tiendra sur sa gorge et
sa bouche,
Tout pantelant d'amour entre ses deux
genoux,
Vous jouirez assez pour que ce Dieu
farouche
En devienne jaloux.

If one expects little from what we call love, then the experience can be agreeable. As the poet tells a mistress in "Abdication" (Caresses, 136):

Si vous ne demandez que baisers et
caresses,
Je vous endormirai dans un lit de
paresse,

where desire and two people's bodies are the essential elements. This can be an ideal in itself. In "L'Idéal" (Caresses, 81), the poet is frank in reminding a mistress that he craves her in an almost bestial way.

Puisqu'à mon fauve amour tu voulus te
soumettre,
Il faudra désormais le nourrir comme un
maître;
Et tu sais qu'il est plein d'appétits
exigeants.
Un féroce mangeur! Il n'est pas de
ces gens
Qu'un morceau de pain sec rassasie et
contente.
Ce qu'il demande, lui, c'est ta chair
palpitante,
C'est ton corps tout entier, c'est ton
être absolu;
Et tout le nécessaire et tout le superflu
Seront à peine assez pour notre convoitise.

What the poet wants when he is with a woman is total abandon. The woman's perfume and jewels, her "toilette de théâtre" as well, can be added enticements, making her and her adornments a "jardin plein de trésors" and her lover a solicitous gardener ("Beauté moderne," "Le Galant Jardinier," Caresses, 107, 91). Recapitulating to a woman a sexual encounter he has had with her, the poet dwells upon her collective charms:

Ces fruits fermes, savoureux,
Que mes désirs amoureux
Savaient être faits pour eux,

Ces fruits d'or et d'émeraude
Sur lesquels l'abeille rôde
Et prend du miel en maraude,

Je pus selon mon plaisir
Les toucher et les choisir
Et m'en repaître à loisir.

Maintenant, sans qu'on m'évince,
Au jardin je suis un prince
Absolu dans sa province.

Smells and taste are as important to Richépin as to Baudelaire. When his mistress has used pills to sweeten her breath, the poet, kissing her, is intoxicated with sensuous delirium.

La salive de tes baisers sent la dragée
Avec je ne sais quoi d'une épice enragée,
Et la double saveur se confond tellement
Que j'y mange à la fois du sucre et du
piment.

C'est dans le même instant l'eau courante
et la braise;

C'est plus chaud qu'un alcool et plus
frais qu'une fraise;

Et ton souffle s'y mêle et me monte au
cerveau

Comme le vent du soir grisé de foin nouveau,

he admits in an untitled poem in Les Caresses (Caresses, 93).

Sexual excitement can be even more intense when an element of danger is present, for instance, when desire assails one at the theatre. In a poem

called "Au théâtre," the poet recalls attending an operetta or an opera one evening when he and his mistress were seated not in a darkened box but rather in an exposed area where all could see them (Caresses, 108-109). The two were holding hands. Suddenly the poet all but succumbed to a violent impulse as he revelled in the "âpre volupté que le danger procure."

Nous aurions pu si bien nous embrasser
chez nous,
Où j'aurais mis ton corps tout nu sur
mes genoux
Pour te porter au lit comme un enfant
qu'on couche.

Mais ici, c'était fou! Tous ces yeux
à l'entour!
Soudain je fis claquer mon baiser sur
ta bouche,
Et ce baiser valait toute une nuit d'amour.

Thus, for Richepin, there are thrills connected with sex that are at least as acute as the act itself.

Like almost everything else, sex can be a vice. Corrupt sex, while it did not attract the poet himself, nevertheless has its place in his verse. "La Succube" (Blasphèmes, 217) deals with a lascivious seductress expounding her wicked aims. She loves to subvert judges because doing so appeals to her malevolent needs. She ignores old men who would make sex worth her while, preferring to initiate boys and very young men into her evil practices.

Je suis l'amante criminelle
Portant l'enfer dans sa prunelle,

she boasts.



is it an accident that at one point in "Ivres-morts" (Chanson, 210), which shows us two people drinking to excess and then retiring under a table to have intercourse, the male participant, using a magician's phrase, exclaims to his partner, "Passez muscade!" Now you see it, now you don't!

Except, we presume, for prostitutes and their older customers, sex is a game for the young, a carefree game in which the players devote little thought to the morrow. Youth and its attributes are all the game requires. The elderly male narrator of "La Fin des gueux" (Chanson, 285-295) recalls to his young listener how, as a young man,

. . . j'ai biscoté bien des filles
Que je payais de mes vingt ans.

Referring to a medieval and Renaissance article of male attire, he adds,

Et dans les plis de ma braguette
J'ai pris de jolis papillons.

Over the years he has fathered many a bastard child, has no idea where they are now, and realizes that, when he dies, none will be there to close his eyes with a kiss. While the life he has led is no burden on his conscience, this man is aware that he has set a bad example, but he is also aware that giving advice is useless. How can those in their prime believe that their own lives, so crammed with excitement at the moment, will in the end turn out to have been void and sterile? Walking away from the old man, the poet has no reason to think his own career will not turn out to be the same. Although he knows that neither will lead to ultimate, secure happiness, he will still continue, in a somewhat brutish manner, to be a poet and a lover. Poetry, after all, is rather like a woman.

the critical opinion enunciated in a poem entitled "Jean Richepin," published in 1894. Here Verlaine admitted that the poet proclaimed "de sales vérités." All the same, he contended,

Tout le mal
Il le chante d'un ton normal.⁹

Richepin wrote about sex as he observed and lived it. He does not preach, does not seek to convert. There is no room for perversion in his sexual outlook. He did not condemn homosexual activities, but he viewed them as no more wholesome, no more spiritual in nature than any other sexual encounters. He did not advocate using sex as a weapon, nor did he approve of exploiting people. He was not what today is called a chauvinist. A male, a most virile one at that, he observes, reports, and comments from the standpoint of a male accustomed to providing women the same ecstatic pleasure he receives. Prostitution he deplored as a vice and because it is, or can be, linked to crime. To copulate for no better reason than to perpetuate the species he considered ridiculous.

Richepin possessed an incisive, even brilliant intellect, but he never intellectualizes about sex. His attitude toward it was a candid and, on the whole, a rational one. He saw the act of sex as natural, but an act about which one were best advised to entertain no illusions. Probably ideal love is impossible, he believed. In any event, it is not durable. The most it can do is provide a transient, ephemeral pleasure that should be taken for what it is and enjoyed. In a sense, this constitutes a kind of ethic, and, examined at close hand, it is far more bleak than it is erotic.

In conclusion, it should be pointed out that if sexual themes occupied Richepin somewhat less in his later poems than in his earlier ones, this is only a relative assessment. Sex continued to haunt the

poet, as is seen in La Bombarde, a collection that appeared in 1899, when he was fifty. A number of poems in this volume demonstrate that the poet's interest in sex had abated but little. These lines from "La Gouge" are a good example:

Dans le bois bleu j'ai rigolé,
Sauté, couru, de long et de lé,
Dans le bois bleu j'ai rigolé
Montrant mon cul sans linge;
Et celle à qui je le montrais,
C'est une gosse au minois frais
Qui le regardait de tout près
Avec de jolis yeux de singe.
Lirlonfa, mistenfli, mistenflé,
Dans le bois bleu j'ai rigolé,
Montrant mon cul sans linge.

Dans le bois rose on m'a aimé,
Au mois d'avril, puis au mois de mai,
Dans le bois rose on m'a aimé
A m'en vider les moelles;
Et celle qui m'aimait ainsi,
C'est une folle au poil roussi
Dont les seins flambaient comme si
Leurs deux bouts étaient deux étoiles.
Lirlonfa, gadouma, gadoumé,
Dans le bois rose on m'a aimé¹⁰
A m'en vider les moelles.

HARRY REDMAN, JR.
TULANE UNIVERSITY

NOTES

¹ Paul Verlaine, Les Hommes d'aujourd'hui in OEuvres complètes, V (Paris: Albert Messein, 1922), 323.

² Guy de Maupassant, "L'Inutile Beauté," OEuvres complètes, III (Paris: Louis Conard, 1908), 26-27.

³ Jean Richepin, "A Frédérick Lemaître," Chanson des gueux (Paris: Charpentier, 1918), p. 219. Subsequent references to this collection will be noted in the text.

⁴ Jean Richepin, Les Blasphèmes (Paris: Charpentier, 1919), p. 44. Subsequent references to this collection will be noted in the text.

⁵ "ó ti án tuxw̃," Chanson des gueux, 219. In this portion of his poem, Richepin seems to recall Vigny's "Colère de Samson."

⁶ Cf. Jean Richepin, "Beauté moderne," Les Caresses (Paris: Charpentier, 1917), pp. 106-107:

Certes, tu m'éblouis quand tu es toute
nue,

declares the poet, adding that he admires her just as much and desires her even more when she is dressed with care and wearing diamonds,

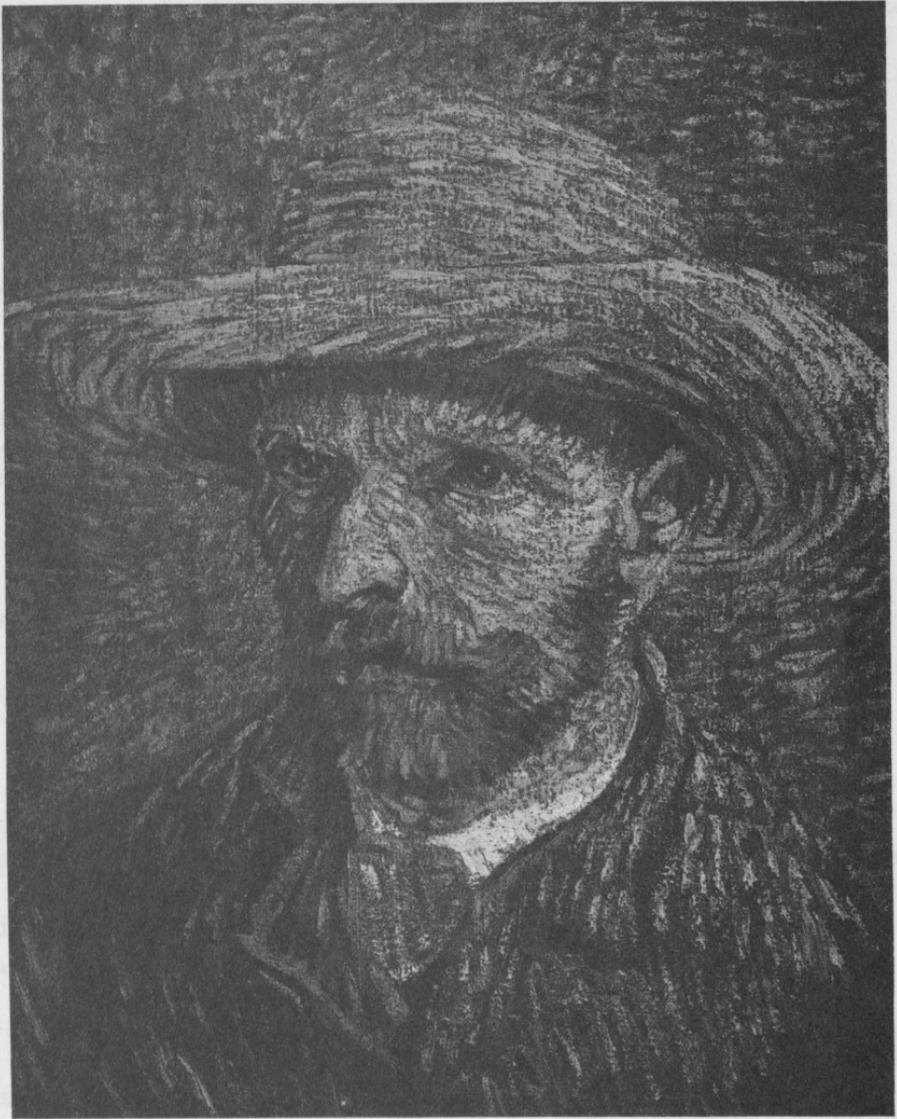
. quand un savant accord
De rubans, de chiffons, de robe revêtue,
Dans la toilette étreint ta vivante
statue.

⁷ Jean Richepin, "Germain Nouveau et Rimbaud: souvenirs et papiers inédits," Revue de France, VII, No. 1 (janvier-février 1927), 119-144. Richepin and Nouveau, both habitués of Nina de Villard's salon, collaborated, as did others, on the Dixains réalistes (Paris: Librairie de l'Eau-Forte, 1876).

⁸ Les Hommes d'aujourd'hui, V, 321. On October 26, 1887, he boasted to Charles Morice about his article on Richepin and added that his victim "écrit comme un cuistre et pense comme une brute." See Yves Le Dantec, ed., in Verlaine's OEuvres poétiques complètes (Paris: Gallimard, 1959), p. 110, note.

⁹ See Verlaine, Dédicaces, in OEuvres poétiques complètes, p. 431.

¹⁰ Jean Richepin, La Bombarde (Paris: Charpentier, 1899), pp. 322-323.



Portrait of a man wearing a wide-brimmed hat, rendered in a heavily textured, almost abstract style. The man's face is the central focus, with deep shadows and bright highlights that define his features. He has a mustache and is looking slightly to the left. The hat is wide and textured, with a dark band. The background is dark and textured, blending into the overall composition. The overall effect is one of intense, dramatic lighting and tactile texture.

Les Trois Visages de la réalité dans
Le Voyageur sans bagage

Traitant de l'homme dans l'univers, le théâtre de Jean Anouilh analyse la situation de l'homme parmi ses semblables et le rapport de l'homme avec son destin. Ces considérations placent le dramaturge aux côtés de Camus et Sartre.¹ Leonard Cabell Pronko a constaté que le sujet principal du théâtre d'Anouilh est le conflit entre le fardeau de la réalité et le désir de l'homme de l'absolu.² La perspective de ses personnages ressemble, donc, à celui de la philosophie de l'absurde, mais elle est présentée avec une cohérence logique et traditionnelle.³

Les pièces d'Anouilh peuvent se scinder en plusieurs catégories. Nous en évoquerons deux: les pièces noires et les pièces roses. Les deux groupes traitent de la condition de l'homme qui essaie de s'échapper de son passé. Les pièces noires, qui comprennent L'Hermine (1931), La Sauvage (1934), Y avait un prisonnier (1934), et Le Voyageur sans bagage (1936), se terminent sur un ton pessimiste. Par contre, dans les pièces roses, Le Bal de voleurs (1932), Le Rendez-vous de Senlis (1937), et Léocadia (1939), le protagoniste réussit à s'enfuir vers un monde fantaisiste. Ce qui nous concernera ici est la question de la réalité dans l'une des pièces noires, Le Voyageur sans bagage.

Un amnésique de guerre en quête de son passé n'est pas un sujet original chez Anouilh. Dans sa pièce Siegfried (1928), Giraudoux avait déjà posé le problème d'un amnésique, mais dans celle-ci le protagoniste était dans une patrie qui n'était pas la sienne et devait faire face aux circonstances changeantes. La pièce d'Anouilh évoque, plutôt, la tension entre un passé malin et un présent innocent. Le personnage principal, Gaston, un amnésique de

guerre qui vient de passer dix-sept ans à l'asile, se trouve l'objet de l'attention de la duchesse Dupont-Dufort, une femme maniérée qui essaie de découvrir la famille de l'amnésique.

La pièce s'ouvre dans la maison des Renaud, la famille choisie par la duchesse pour commencer l'enquête. Pendant son séjour dans la maison des Renaud, Gaston apprend, peu à peu, quel genre de personnage était Jacques, le fils perdu des Renaud. A travers des conversations avec la bonne, le frère, la mère, et la belle-soeur de Jacques, aussi bien que des mots prononcés par hasard, Gaston se rend compte que la jeunesse de ce Jacques n'avait rien de commun avec les beaux rêves qu'il croyait. Au lieu du garçon poli, doux, sensible et mélomane qu'il s'imaginait, Gaston est horrifié d'apprendre tous les récits sordides à propos de Jacques, celui qui cassait tout, qui torturerait des animaux, qui se fâchait toujours contre sa mère, qui a séduit la bonne, qui était l'amant de la femme de son frère, qui a escroqué une grande somme d'argent à une vieille amie de la famille, qui a estropié son meilleur ami à cause d'une jalousie d'amour. En face d'une épreuve incontestable, une cicatrice sur le dos causée par un coup d'épingle à chapeau, qui l'a identifié sans aucun doute avec le monstre Jacques, Gaston finit par nier son passé, par rejeter la réalité. A la fin, il choisit la parenté d'un garçon anglais de neuf ans, le seul membre vivant d'une famille, et ainsi, comme plusieurs critiques l'ont remarqué, Gaston commence de nouveau.

Le problème entre l'apparence et la réalité se présente au niveau dramatique par la juxtaposition de la scène, réalité objective, et la pièce elle-même, réalité subjective.⁴ Pour le spectateur, le problème se pose: Anouilh voudrait évidemment présenter la réalité et l'illusion, mais laquelle des deux (la pièce et la scène) est la réalité et laquelle est l'illusion? Cette question de la réalité théâtrale se manifeste par le théâtre dans le théâtre.

A un premier niveau, le spectateur assiste au

théâtre pour regarder une pièce, tout en se rendant compte de l'irréalité de la pièce. Il n'est pas question de nier une vraisemblance possible mais simplement de constater que le spectateur ne confond pas la représentation de la réalité avec la vie elle-même: le spectateur arrive au théâtre pour voir cette pièce d'Anouilh. Au deuxième niveau l'acteur sur scène est le spectateur d'une pièce qui se déroule devant lui. Ainsi, Gaston se trouve spectateur de la présentation de l'histoire de Jacques. Dans son rôle Gaston se montre passif, ne prenant jamais d'initiatives, mais se laissant manoeuvrer par les autres, de la même façon que dans Henri IV de Pirandello.⁵

A vrai dire, la représentation du personnage principal est inverse: Gaston n'est pas simplement différent de Jacques, mais il est son contre-pied. Ils représentent deux extrêmes qui ne font qu'un seul personnage, un personnage que le spectateur ne voit jamais directement. Le personnage de Gaston se révèle, pas par ses gestes mais par ses rêves; celui de Jacques, par les souvenirs des autres. Tandis qu'on ne voit jamais Jacques sur scène dans une forme corporelle, il y est toujours présent tout de même.

Dans l'une des scènes de la pièce, il existe une autre technique dramatique, le théâtre dans le théâtre dans le théâtre. Au Quatrième Tableau un groupe de domestiques se rassemblent derrière une porte. Par le trou de la serrure, ils regardent Gaston seul dans sa chambre, et ils en parlent. C'est le moment où Gaston apprend la vérité sur son identité, car ayant regardé la cicatrice sur le dos, il pleure. En découvrant son identité avec Jacques, Gaston se montre spectateur de cette pièce de Jacques. Les domestiques, à travers la serrure, se trouvent spectateurs de l'intrigue de Gaston, et les spectateurs dans la salle du théâtre restent encore dans leur rôle de spectateurs d'une pièce d'Anouilh. D'un tel réseau d'intrigues, le noyau de la réalité, reste insaisissable.

Dès le début de la pièce, l'élément théâtral règne avant tout. La duchesse Dupont-Dufort, qui

s'est chargée de trouver la famille de l'annésique, met en évidence par ses gestes théâtraux et son esprit fantasque que les spectateurs ne regardent qu'une pièce. Le fait qu'elle est duchesse suggère l'Ancien Régime et porte donc l'implication que cette femme n'appartient pas au vingtième siècle. Elle est peut-être aussi coupable que Gaston en créant son existence de rêve. Loin de formuler des décisions logiques, elle dépend de ses intuitions et de ses rêves: "Quelque chose me dit," remarque-t-elle, "que le malade de mon neveu était un homme extrêmement connu. J'aimerais un auteur dramatique, un grand auteur dramatique."⁶ Et sa réplique aux doutes de l'avocat, "Ah! Maître, vous êtes cruel! Vous détruisez un beau rêve" (p. 18). De plus, son choix de la famille Renaud pour commencer la quête ne provient pas de faits solides mais de ses "instincts de femme." Dans une pièce où le vocabulaire est sans prétention et où les dialogues utilisent un langage sans effet de style, cette rêveuse précieuse semble avoir manqué son siècle et sape la crédibilité de la vraisemblance de l'intrigue.

La musique "moqueuse" de la fin et le dénouement forcé fixent le cadre de la réalité. La fin nous assure que nous ne regardons pas la réalité. Peter Rabinowitz constate qu'il y a deux niveaux de perception dans la représentation: le niveau de l'auteur et celui de la narration.⁷ Ce que la réalité théâtrale démontre est au niveau de l'auteur, c'est à dire le lieu d'où le spectateur regarde la scène. Le spectateur, tout en maintenant une distance entre lui et la pièce, accepte la nature artificielle de l'intrigue. Par contre, le spectateur de la narration, celui qui s'identifie avec ce qui se passe sur scène, ne garde pas cette distance et croit que Gaston est peut-être capable de choisir son identité.

La réalité psychologique se traduit par la lutte intérieure de Gaston. Dès le début plusieurs questions se posent: Qui est Gaston? Est-il la création de ses rêves ou est-il le Jacques d'il y a dix-sept ans?

Le Jacques d'autrefois s'est-il transformé au cours du temps? Où commence l'illusion et où s'arrête la réalité? Gaston désire inventer sa propre réalité, mais parfois son inconscient contredit ses rêves. Il recule avec horreur devant les histoires de ce Jacques, mais peu à peu il se laisse adapter dans le moule de Jacques. Tout le monde à la maison Renaud le considère comme Jacques et l'appelle Jacques. Avec chaque récit raconté, Gaston nie vigoureusement l'identification de lui-même avec le fils Renaud. Au début il défend à tous de l'appeler Jacques, mais après qu'on lui a révélé sa dernière atrocité, celle d'avoir été l'amant de sa belle-soeur, il répond sans aucune hésitation au nom "Jacques."

Le Gaston bucolique de l'asile se voit doux et poli, mais l'inconscient de Jacques se montre de plus en plus fort chez lui au cours de la pièce. A un certain point, on lui raconte les circonstances de l'estropiement de Marcel, ami de Jacques. Gaston, presque comme un fou dans son zèle fougueux, pour apprendre toute la vérité de l'incident, traîne la bonne par le poignet jusqu'à ce qu'elle crie, "Mais vous me faites mal!" (p. 58). En réagissant d'une telle manière, la cruauté de Jacques s'impose à Gaston et le domine.

Plus tard, dans une conversation avec Mme Renaud, où Gaston essaie de tirer d'elle un seul souvenir joyeux de Jacques, elle lui révèle qu'elle s'est disputée avec son fils presque un an avant son départ pour la guerre, et qu'ils ne se sont jamais réconciliés. En réfléchissant à l'orgueil et à la dureté de cette mère qui a laissé partir son fils pour la mort sans lui avoir reparlé, Gaston devient soudainement Jacques:

Mme Renaud

. . . Tu sais ce que tu m'as crié, en plein visage, avec ta bouche toute tordue, avec ta main levée sur moi, moi ta mère? "Je

te déteste!" Voilà ce que tu m'as crié.

(Un silence)

Comprends-tu maintenant pourquoi je suis restée dans ma chambre en espérant que tu monterais, jusqu'à ce que la porte de la rue claque derrière toi?

Gaston (doucement, après un silence)

Et je suis mort à dix-huit ans, sans avoir eu ma petite joie, sous prétexte que c'était une bêtise, et sans que vous m'ayez reparlé. J'ai été couché sur le dos toute une nuit avec ma blessure à l'épaule, et j'étais deux fois plus seul que les autres qui appelaient leur mère.

(Un silence, il dit soudain comme pour lui)

C'est vrai, je vous déteste. (p. 71)

En face de ce débordement de colère, Gaston, l'amnésique, se perd dans Jacques Renaud. L'inconscient se démontre plus puissant que le rêve.

Pendant son séjour chez les Renaud, l'état de la réalité change continuellement. Au début Gaston ne se souvient de rien du tout. Petit à petit, cependant, sa manière lui revient, créant en lui une angoisse schizophrène. Les autres lui imposent des souvenirs mais Gaston essaie de les repousser. Il préférerait des souvenirs agréables et fait un effort pour garder une distance entre son personnage de rêve et son caractère qu'on lui raconte. Son désir initial de découvrir son passé cède à une crainte de sa vie antérieure. Dans un entretien avec Valentine, sa belle-soeur, dans lequel elle essaie de lui convaincre de leur amour d'autrefois, Gaston énonce son désir croissant de ne jamais retrouver sa mémoire. Son effroi de l'épreuve certaine que Valentine est sur le point de lui révéler le pousse à crier, "Je ne veux pas vous croire, je ne veux croire personne. Je ne

veux plus que personne me parle de mon passé" (p. 71). L'existence neutre et vide que Gaston a créée pour lui-même chancelle au moment où il va savoir la vérité, et il lutte désespérément pour garder sa vie chimérique.

Une fois que Gaston sait la vérité sans aucun doute, il doit décider ce qu'il fera avec cette réalité de son existence. Valentine raisonne qu'il doit tout accepter, le passé aussi bien que le présent. Gaston (ou Jacques), cependant, n'est pas d'accord. Au contraire, pour lui, il ne reste qu'une solution possible: le refus de son passé. De peur de continuer à faire une distinction nette entre le Jacques d'il y a dix-sept ans et le Gaston d'aujourd'hui, il nous faut remarquer la visite de Valentine à l'asile deux ans plus tôt. A cette époque, Valentine, déguisée en lingère, a passé une journée avec lui. Restés seuls, Gaston lui a fait des avances et a réactivé leur affaire d'amour. Cet épisode sert de pont entre sa jeunesse tumultueuse et ses années d'innocence et renforce son identité avec Jacques Renaud.

En rejetant la responsabilité de son passé, Gaston-Jacques passe par plusieurs étapes. La première dans le processus de se libérer se manifeste par une conversation avec le maître d'hôtel. Elle est précipitée par la question de Jacques, "Vous n'avez jamais tué quelqu'un?" (p. 97). Sa réponse négative évoque chez Gaston-Jacques une situation imaginaire où, pour vivre, il faudrait tuer un autre. Caché légèrement derrière ses paroles est le présage de ce que Jacques fera. Dans un geste symbolique, Gaston-Jacques laisse le cadavre invisible aux pieds du maître d'hôtel: "Tenez, maître d'hôtel. C'est fait. Il est là à vos pieds. Le voyez-vous?" (p. 98).

Puis en mentant à Valentine, Jacques nie l'existence de la cicatrice. Il lui admet avec franchise que ce qu'il est en train de faire est de refuser son passé pour commencer de nouveau. Le Jacques d'autrefois qui refusait toujours la responsabilité de ses

actions essaie encore une fois de s'échapper de son existence (p. 13).

Enfin, seul devant la glace, Gaston-Jacques la brise, détruisant le réel pour laisser vivre le rêve. L'image qu'il a vue dans la glace lui a déplu. Pour lui, briser la glace est l'étape finale afin de se débarasser définitivement de Jacques. Pour accentuer l'optimisme théâtral, un jeune Anglais de neuf ans le trouve. Ce garçon, le seul membre vivant d'une famille riche, a besoin de trouver le neveu de la famille pour garder l'héritage familial. Cette situation idéale arrive pour Gaston au bon moment, et il en profite pour créer une nouvelle existence, pour réaliser son existence de rêve.

Au niveau superficiel, tout finit dans l'optimisme: en rejetant la responsabilité de son passé, Gaston se lance vers un bel avenir de rêve avec une confiance indomptable. Mais comme nous l'avons déjà remarqué, la musique "moqueuse" à la fin semble indiquer que le dramaturge est en train de jouer avec le spectateur. De même que le spectateur se trouve leurré, de même Gaston se trompe en acceptant comme réel ce qui n'est qu'illusion. Vis à vis de l'échappatoire ménagé par Gaston, le spectateur se trouve en face d'une vérité troublante, l'impossibilité pour l'homme de s'échapper de sa condition. Gaston a réussi à détruire son image extérieure, mais le Jacques caché en lui, comme un volcan éteint, peut faire éruption à n'importe quel moment inattendu. Malgré le ton optimiste à la fin, les implications pessimistes justifient la classification de cette pièce parmi les pièces noires. La solution présentée n'est qu'une fausse solution, et la question de la réalité reste non résolue.

GLENN W. FETZER
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

NOTES

¹ Leonard Cabell Pronko, The World of Jean Anouilh (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 3.

² Jacques Guicharnaud, "From Disappointment to Play: Jean Anouilh," dans Modern French Theatre: from Giraudoux to Genet (New Haven: Yale University Press, 1967), p. 119.

³ W. D. Howarth, "Anouilh," dans Forces in Modern French Drama, ed. John Fletcher (New York: Frederick Ungar, 1972), p. 86.

⁴ Pronko, p. 141.

⁵ Howarth, p. 86.

⁶ Jean Anouilh, Le Voyageur sans bagage, dans Jean Anouilh, Le Voyageur sans bagage suivi de Le Bal de voleurs (Paris: La Table Ronde, 1958), p. 17. Toutes les citations de la pièce renvoient à cette édition.

⁷ Peter Rabinowitz, "'What's Hecuba to Us?': The Audience's Experience of Literary Borrowing," dans The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation, eds. Susan R. Suleiman et Inge Crosman (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 241-63.



Les Confessions de Jean-Baptiste Clamence
et de Jean-Paul Sartre

--Quel est, pour vous, le meilleur livre de Camus?

--"La Chute", sans aucun doute.

--Pourquoi?

--Parce qu'il s'y est mis et s'y est caché tout entier. Remarquez que le style est parfois...

Il cherche le mot, ne le trouve pas.

Qu'aurait-il dit? Trop classique, hautain, railleur? Qui expliquera, au-delà du classicisme tendu de leurs styles, l'étrange lien entre "La Chute" et "Les Mots", leur splendide et commune auto-dérision?

Olivier Todd, "Dernière rencontre avec Sartre,"
L'Express, 21 février 1981,
80.

Dans un article publié trois jours après la mort de Camus, Jean-Paul Sartre appelle La Chute "le plus beau peut-être et le moins compris" de ses livres.¹ Quatre ans plus tard il publiera son autobiographie, Les Mots, qui recèle de nombreux rapports aussi bien sur le plan littéraire que sur le plan philosophique avec le roman de Camus qui l'a tant impressionné. On

pourrait rapprocher ces deux livres à de nombreux ouvrages des années '50 et '60; ils empruntent tous la forme du procès pour poser la question de l'innocence ou de la culpabilité de l'individu dans une société où les valeurs morales deviennent de plus en plus individuelles et relatives. L'attention mondiale prêtée au Procès de Nuremberg a sans doute contribué à l'élan de cette littérature de procès.

Le but de l'étude présente est plus modeste: tout en tenant compte du caractère fictif du personnage de Clamence et des événements de La Chute, je voudrais tirer des parallèles entre celui-ci et le narrateur des Mots pour démontrer la similitude parfois frappante: (1) de la façon dont ils abordent leur passé, (2) de la raison pour laquelle chacun écrit sa "confession," (3) des problèmes philosophiques qu'ils affrontent, (4) de leur jugement actuel de la personne qu'ils ont été autrefois, et (5) des conclusions qu'ils tirent de leur recherche.

Le Regard de l'autre

Le plan de La Chute et celui des Mots sont les mêmes: un narrateur jette un regard en arrière sur sa vie et la commente. Chaque livre se divise en deux parties au moyen d'un événement capital dans la vie du narrateur: la présence passive de Clamence à la noyade d'une femme et la décision du jeune Sartre d'écrire.

Les deux romans appartiennent au genre de "Confessions," dont le but est à la fois de s'offrir au jugement des autres et de devancer et d'atténuer ce jugement en s'accusant soi-même. Le narrateur s'approprie le rôle double d'accusateur et d'accusé-- un rôle que Clamence revêt ouvertement en se définissant comme "juge-pénitent." Camus explique ainsi les mobiles de son personnage: "Il a le coeur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se dépêche donc de faire son propre procès, mais c'est pour mieux juger les autres. Où commence la confession, où l'accusation?"² Sartre

n'explique pas autant que Clamence (et que Camus) le projet qui inspire ses confessions, mais il nous révèle au cours des Mots sa prédilection pour l'état de juge-pénitent.

Par exemple, en évoquant les fantaisies livresques qu'il inventait et jouait dans le bureau de son grand-père, Sartre avoue qu'il inventait des juges sévères pour le plaisir de leur arracher l'acquittement, d'"agenouiller les magistrats de force, les contraignant à me révéler pour les punir de leurs préventions."³ En choisissant le métier d'écrivain, il s'offre "en victime expiatoire" (152) pour le salut de l'humanité entière, espérant par cette voie humble et pénitente de "faire mon propre salut en douce" (153). Même à la fin des Mots, il se demande s'il ne continue pas à chérir le rêve de se racheter en s'accusant: "je me demande parfois si je ne joue pas à qui perd gagne et ne m'applique à piétiner mes espoirs d'autrefois pour que tout me soit rendu au centuple" (213).

En réclamant le droit de se juger, Clamence et Sartre s'évertuent vainement à dédoubler le regard des autres, que tous deux conçoivent comme une menace qui implique la honte. Clamence avoue que: "Quand je vois une tête nouvelle, quelqu'un en moi sonne l'alarme. 'Ralentissez. Danger!'"⁴ Pour lui les autres sont des juges et leur présence lui prouve sa culpabilité: "puisque nous sommes tous juges, nous sommes tous coupables les uns devant les autres" (123). Sartre découvre l'impossibilité de sa fantaisie d'être le juge souverain de lui-même quand il affronte des enfants réels au Jardin du Luxembourg: "j'avais rencontré mes vrais juges, mes contemporains, mes pairs, et leur indifférence me condamnait. Je n'en revenais pas de me découvrir par eux" (115).

Les deux narrateurs révèlent leur désir de devenir autre en même temps qu'ils en reconnaissent l'impossibilité: "Que faire pour être un autre? Impossible" (La Chute, 153); "Ma vocation [qu'il renie

actuellement] changea tout: (...) je pourrais (...) être autre enfin" (Les Mots, 163). Faute de pouvoir s'approprier les yeux de l'autre pour se regarder, Clamence et Sartre se résignent à un pis-aller: écrire leurs confessions pour obliger les autres (les lecteurs) à dédoubler le regard du narrateur, à voir l'accusé non pas à travers leurs propres yeux d'accusateur mais de la perspective de l'accusé lui-même, enfin à échanger leur rôle de juge contre celui du pénitent, pour que le pénitent puisse triompher de la honte qu'implique le regard de ses juges, en les contraignant à ne faire qu'un avec le sien. S'ils ne peuvent pas être l'unique juge d'eux-mêmes, les narrateurs espèrent au moins arriver à contrôler le jugement des autres en étalant toutes leurs fautes et en s'en accusant rigoureusement. Ils atténueront le pouvoir du regard de l'autre en s'y exposant ouvertement au lieu de s'en cacher.

La comédie que jouent les deux narrateurs est étroitement liée à leur conscience de l'inévitable regard de l'autre. Clamence fait inscrire sur ses cartes de visite: "Jean-Baptiste Clamence, comédien" (52). Il empruntait tous les aspects extérieurs du rôle d'avocat devant les juges qui lui servaient autrefois de spectateurs (22); il imitait soigneusement toutes les manières du caractère noble et généreux qu'il se prêtait (24-26); il saluait les témoins de ses aumônes: "Après le rôle, les saluts" (53); il "jouait le jeu" (65) en ses rapports avec les femmes "ayant été, au régiment, apprenti comédien. Je changeais souvent de rôle" (66), pour répondre au jeu de chaque femme.

Il lui fallait des spectateurs pour rester dans la voie de la vertu. Le jour où il reconnaît que, quand il s'était trouvé seul devant un dilemme moral (quand la femme s'était jetée du pont), il n'avait eu aucune envie d'agir noblement, il soupçonne l'inauthenticité de sa moralité: "le soupçon m'est venu que, peut-être, je n'étais pas si admirable (...) j'ai appréhendé qu'il y eût en moi quelque chose à juger" (83). Tant qu'il se rendait compte de la présence

des autres, il s'acquittait facilement des paroles et des actes attendus; quand il s'est cru seul, il a manqué à son rôle.

La reconnaissance de sa culpabilité n'est pas survenue tout de suite; ce n'est que deux ou trois ans après la mort de la femme que, en traversant un pont, il a entendu éclater un rire derrière lui. Ce rire vient de l'autre, que nous ne pouvons jamais éviter, même dans les moments où nous nous croyons les plus seuls. A partir du moment où Clamence entend le rire, ses spectateurs se transforment en juges: "Mes semblables cessaient d'être à mes yeux l'auditoire respectueux dont j'avais l'habitude; (...) j'ai compris (...) qu'il y avait en eux une vocation irrésistible de jugement" (83).

Le jeune Sartre décrit longuement le rôle qu'il jouait dans la comédie familiale des Schweitzer: "Nous jouions une ample comédie aux cent sketches divers" (24). Il adoptait le caractère d'enfant sage pour répondre à celui du "vieillard émerveillé" (22) qu'avait choisi son grand-père. Il était, comme Clamence, "vertueux par comédie," tout en se convaincant qu'il possédait "un bon naturel" (26). Il avait embrassé le métier d'écrivain pour se donner en spectacle à ses futurs lecteurs: "Moi, j'étais vu, de la mort à la naissance, par ces enfants futurs" (172). Il se proclame guéri de ce désir enfantin, se vante d'avoir découvert que l'écrivain ne peut pas donner une essence à une vie qui est par définition non-essentielle néanmoins il avoue lui-même que: "j'écris toujours; (...) mon imposture, c'est aussi mon caractère" (213). Ses spectateurs actuels consistent en les lecteurs des Mots. S'il a renoncé à essayer "de retraverser la page en sens inverse et de me retrouver du côté des lecteurs" (172), il n'a évidemment pas abandonné l'espoir d'effectuer l'opération inverse: d'amener ses lecteurs à travers la page pour qu'ils se retrouvent de son côté. Comme Clamence, il sait qu'il ne peut pas se débarrasser du regard de l'autre. Même en le reniant comme mobile de son oeuvre, il s'y soumet. Autrement, comment expliquerait-on la

genèse des Mots?

Le Mot chez Clamance et Sartre

Désirer se donner en spectacle aux autres, contrôler et diriger leur regard menaçant, leur arracher le pouvoir de juger en prétendant se juger soi-même, tous ces efforts relèvent d'une aspiration à se placer au-dessus des autres. Clamence décrit ainsi son habitat: "Un balcon naturel (...) bien au-dessus des fourmis humaines" (29). Le jeune Sartre vivait "sur le toit du monde, au sixième étage (...) d'où je jetais sur les passants un regard de surplomb. (...) Tout homme a son lieu naturel. (...) Le mien, c'est un sixième étage parisien avec vue sur les toits" (53). Comment mieux prouver sa supériorité aux autres qu'en s'attribuant la mission de les sauver?

Clamence se croyait "élu" pour sa vocation de plaideur des causes nobles: "je me sentais (...) désigné (...) personnellement, entre tous, pour cette longue et constante réussite" (33). De même Sartre acceptait sa désignation d'écrivain glorieux: "J'avais des conciliabules avec le Saint-Esprit: 'Tu écriras', me disait-il, (...) 'c'est toi que j'ai choisi' " (157). Ils espéraient tous deux trouver une espèce d'immortalité en remplissant leur mission: "cette vocation (...) me plaçait au-dessus du juge (...), au-dessus de l'accusé (...), dans les cintres, comme ces dieux" (La Chute, 29-30); "mes ouvrages (...) survivraient à l'homme"; "je me croyais immortel" (Les Mots, 155, 166).

En accordant le salut aux autres, on les oblige envers soi, le don étant le plus puissant des moyens de domination. La vocation de Clamence lui "enlevait toute amertume à l'égard de mon prochain que j'obligeais toujours sans jamais rien lui devoir" (29-30). Sartre écrivait pour appartenir à la classe des grands auteurs qui "s'apparentent aux chevaliers errants en ceci que les uns et les autres suscitent des marques passionnées de gratitude" (142).

L'arme fondamentale de chaque narrateur est le mot. Ils ne se décident à s'en servir, cependant,

qu'après avoir rêvé de dominer les autres par l'action directe. Clamence avoue avoir été tenté par le rêve de "tout homme intelligent (...), celui d'être un gangster et de régner sur la société par la seule violence" (60). Mais, "comme ce n'est pas aussi facile que peut le faire croire la lecture des romans spécialisés" (60-61), il s'y renonce pour tenter cette deuxième voie de domination qu'offre la carrière de juge-pénitent qui sait contrôler les hommes au moyen des mots. Sartre aussi s'inspire de ses lectures en rêvant d'une vie d'action héroïque: "mon coeur, mon lâche coeur préférerait l'aventurier à l'intellectuel: j'avais honte de n'être que Cervantès au lieu de Don Quichotte" (147).

Une fois qu'il se résigne à se servir de la seule arme qui lui convienne, sa plume, il se met à créer des personnages pour le seul plaisir de les plier à ses caprices: "Qu'est-ce qui m'empêchait de crever les yeux de Daisy? Mort de peur, je me répondais: rien. Et je les lui crevais comme j'aurais arraché les ailes d'une mouche" (126). Nous entendons ici les échos du désir démiurgique d'omnipotence de Clamence: "il fallait que les êtres que j'élisais ne vécussent point. Ils ne devaient recevoir leur vie, de loin en loin, que de mon bon plaisir" (73).

Sartre aussi bien que Clamence avouent s'être trompés en se réfugiant dans les mots pour satisfaire à leur besoin de s'élever au-dessus des autres. Les mots se révèlent aux narrateurs comme des objets trompeurs qui déforment les choses non pas seulement chez l'auditeur mais aussi chez celui qui les prononce: "Le mot jetait son ombre sur la chose" (Les Mots, 33); "L'imposture (...) était que je tenais les mots pour la quintessence des choses" (Les Mots, 121); "J'avancerais ainsi à la surface de la vie, dans les mots (...), jamais dans la réalité" (La Chute, 55).

Les narrateurs qui ont ainsi appris à se méfier de la toute-puissance des mots continuent néanmoins à y recourir. Tout en reconnaissant la futilité

de leur aspiration à devenir surhomme grâce aux mots, ils n'arrivent pas à lâcher la plume. Clamence déclare l'acte d'écrire des confessions équivalent au mensonge: "je n'aime plus que les confessions, et les auteurs de confession écrivent surtout pour ne pas se confesser, pour ne rien dire de ce qu'ils savent" (128). Il accepte donc de mentir en narrant La Chute. Sartre écrit parce qu'il ne sait que faire d'autre, bien qu'il n'espère plus se figer en essence par ses écrits: "j'écris toujours. (...) C'est mon habitude et puis c'est mon métier. Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée: à présent je connais notre impuissance" (212).

Clamence et Sartre ont renoncé à leur ancien espoir d'atteindre l'immortalité par les mots; la conscience de leur contingence a vaincu leur espoir de trouver une essence à leur vie. Ces paroles de Clamence résument l'idée sartrienne de contingence: "Tant que vous êtes en vie, votre cas est douteux. (...) Pour cesser d'être douteux, il faut cesser d'être, tout bellement" (79-80). Sartre se moque de la joie qu'il éprouvait en tant que jeune écrivain à croire que "je n'existe nulle part. je suis enfin! je suis partout" (164). Il n'échappe pourtant pas à l'angoisse que lui cause la conscience de sa mortalité. Il lui semble scandaleux qu'un écrivain ne puisse pas créer une oeuvre transcendante pour se faire entièrement comprendre et réclamer par toute l'humanité. Sartre s'est emporté contre cette condition qu'il sait pourtant inévitable à l'occasion de la mort de Camus:

Nous attendions, il fallait attendre
il fallait savoir (...) nous eussions
su peut-être et compris son itinéraire.
Il avait tout fait--toute une oeuvre--
et comme toujours, tout restait à
faire. (...) Le scandale particulier
de cette mort, c'est l'abolition
de l'ordre des hommes par l'inhumain.⁵

De la mauvaise foi à la mauvaise foi

Clamence et Sartre nous avouent tous les mensonges dans lesquels ils se perdaient autrefois. Ils décrivent d'un ton railleur et souvent amer les jeunes hommes satisfaits et "supérieurs" qu'ils étaient: "imaginez, je vous pri, un homme profondément content de lui-même. (...) Mon accord avec la vie était total" (La Chute, 32); "la bouche est gonflée par une hypocrite arrogance: je sais ce que je vau" (Les Mots, 27). Ils nous racontent le bouleversement qu'ils ont subi en comprenant la bêtise de leur vaine complaisance.

Pour Clamence, ce revirement s'est produit tout d'un coup au moment où il a compris la signification du rire sur le pont: "L'univers entier se mit alors à rire autour de moi" (85-86). Sartre ne nous précise pas les événements qui l'ont amené à renoncer à son orgueil d'autrefois, mais le changement n'en est pas moins réel: "j'ai changé, (...) j'ai (...) découvert ma laideur" (211). Les deux hommes parviennent alors à la même vérité pénible: que tous les hommes se valent, qu'aucun d'entre eux ne peut s'élever au-dessus de la condition précaire et inquiétante de tous. Clamence traduit cette idée en termes juridiques: "nous sommes tous juges, nous sommes tous coupables les uns devant les autres" (123). Sartre la rend dans les mots simples et touchants avec lesquels il se décrit à la conclusion de son récit: "que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui" (214).

Clamence se vante cependant d'avoir "trouvé l'issue, la seule solution" (123) au paradoxe de l'homme qui brûle d'être supérieur mais qui est trop lucide pour renier l'égalité de tous les hommes. Il tirera sa supériorité de cette lucidité même: "Je suis comme eux, bien sûr, nous sommes tous dans le même bouillon. J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir" (148). Il se confesse pour avoir le droit de juger les autres et pour les amener à avouer

à leur tour leurs propres fautes: "Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d'autant" (149). Sa situation de juge-pénitent par excellence lui permet enfin de regagner les sommets qu'il habitait autrefois: "Je règne enfin (...) J'ai encore trouvé un sommet (...) Quelle ivresse de se sentir Dieu le père" (150-151). Il s'est réinstallé dans la mauvaise foi où il se trouvait au début de sa carrière: "J'ai accepté la duplicité au lieu de m'en désoler" (149-50), mais il se félicite cette fois-ci de sa plus grande lucidité en ce qui concerne son caractère et ses mobiles.

A la fin des Mots, Sartre s'accuse d'avoir essayé dans ses livres de jouer le tour de Clamence, i.e., de se prouver supérieur aux autres en leur démontrant l'impossibilité de la condition humaine, de se soustraire de la contingence de la vie en se donnant pour mission de démontrer cette contingence aux autres:

Je réussis à trente ans ce beau coup: d'écrire dans La Nausée--bien sincèrement (...)--l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. (...) Plus tard dans l'Etre et le néant j'exposai gaîment que l'homme est impossible; impossible moi-même je ne différais des autres que par le seul mandat de manifester cette impossibilité qui, du coup, (...) devenait (...) ma mission. (...) Dogmatique je doutais de tout sauf d'être élu du doute" (221).

A la différence de Clamence, Sartre n'accepte pas de bon gré cette solution fausse à son désespoir, et il lutte toujours contre la tentation de la mauvaise foi. Mais, comme Clamence, il sait qu'il n'y échappera jamais tout à fait, car la "duplicité profonde de la

créature" qu'a découverte Clamence (90) ne lui fait pas défaut. Sartre reconnaît qu'à force d'avoir joué son rôle dans la comédie familiale, il est devenu son grand-père: "la voix de mon grand-père, je ne l'écouterais pas si ce n'était la mienne" (140). Il ne se fait pas d'illusions sur l'espoir vain d'échapper à sa contingence qui le pousse toujours à écrire: "l'entreprise folle d'écrire pour me faire pardonner mon existence, je vois bien qu'elle avait (...) quelque réalité: la preuve en est que j'écris encore" (163). Il avoue que l'enfant ridicule dont il s'est moqué tout au long des Mots habite toujours son esprit: "tous les traits de l'enfant sont restés chez le quinquagénaire, (...) mes vieux rêves, serait-ce que je les nourris encore secrètement?" (213).

Sartre joue ici peut-être le même jeu que joue Clamence dans son rôle de juge-pénitent, essayant de devancer les critiques que pourraient lui faire ses lecteurs en s'en accusant lui-même. Son ton humble et indécis lui gagne beaucoup mieux la sympathie des lecteurs que la vantardise grossière et transparente de Clamence. On pourrait se demander si Sartre aurait été aussi indulgent et tendre envers la mauvaise foi dans laquelle retombe son narrateur si celui-ci avait été un personnage fictif, comme le Clamence de Camus, et non pas l'auteur lui-même.

JANE ALISON HALE
STANFORD UNIVERSITY

NOTES

¹ Voir Jacqueline Lévi-Valenti, éd., Les Critiques de notre temps et Camus (Paris: Garnier, 1970), p. 170, qui rapporte les remarques de Jean-

Paul Sartre dans "Albert Camus," France-Observateur, 7 janvier 1960.

²"Prière d'insérer" à l'Édition Pléiade de La Chute.

³ Jean-Paul Sartre, Les Mots (Paris: Gallimard, 1964), p. 111. Toute citation dans le texte renvoie à cette édition.

⁴ Albert Camus, La Chute (Paris: Gallimard, 1956), p. 15. Toute citation dans le texte renvoie à cette édition.

⁵ Voir Lévi-Valenti (p. 171) qui cite ce passage de Sartre dans "Albert Camus," France-Observateur, 7 janvier 1960.

C H I M E R E S

A Journal of French and Italian Literature
The University of Kansas

C A L L F O R P A P E R S

Chimères is a literary journal published twice annually by the graduate students of the Department of French and Italian, The University of Kansas

Now completing its sixteenth year, Chimères provides a forum for scholarly and creative expression for non-tenured Ph.D's and advanced graduate students in the fields of French and Italian literature.

We shall consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Manuscripts may be submitted in French, Italian or English.

The editorial board also encourages the submission of creative works (poetry, short stories, one-act plays, etc.) Such work will be written in French or Italian.

Please direct all manuscripts to the following address:

Editor
Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045
U.S.A.

A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS

A Journal of French and Italian Literature
THE UNIVERSITY OF KANSAS

chimères

Chimères, published twice annually, welcomes the submission of manuscripts dealing with an aspect of French or Italian literature. The journal is intended primarily as a forum of expression for non-tenured Ph.D's and advanced graduate students, but all papers will be considered.

Manuscripts may be submitted in English, French, or Italian.

Annual subscription rates: individuals, \$4; libraries and institutions, \$10. Single copies, \$3.50.

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

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

A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS



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 1982-1983, en particulier Mesdames et Messieurs:

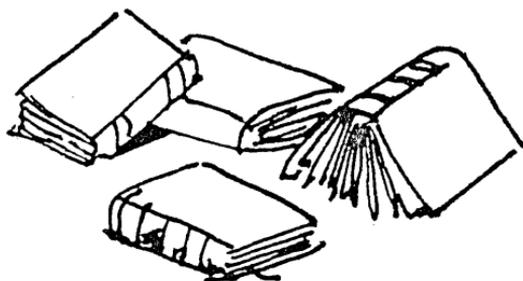
C
h
i
m
e
r
e
s

AMIS FONDATEURS

John T. Booker
Barbara M. Craig
Pamela et Peter
 Gabrovsky
Paul Homan
Mary et J. Theodore
 Johnson, Jr.
Bettina Knapp
Norris J. Lacy
Roseann et Hans
 Runte
Chantal et Raymond E.
 Whelan
Kenneth S. White

AMIS BIENFAITEURS

Jean-Pierre Boon
Ronald W. Tobin



Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

*Texts by Serge Doubrovsky, Michael Finn, Enid Marantz,
Jean Milly, Marcel Muller, Michel Raimond, Jean Ricardou,
Joan Rosasco, Stéphane Sarkany & Emily Zants*

These essays by ten distinguished critics explore in the work of Marcel Proust the function if not to say the nature of the text in constant transformation. They analyse the phenomenon of *intertextuality*: the work as the "absorption and transformation of a multiplicity of other texts" (Kristeva), as well as the interaction of the text with itself, the reverberation between theme and organization, object and *écriture*, physical landscape and moral-psyche landscape. The Proustian text spills over, effects transmutation at the heart of writing and through writing. More than any other writing, that of Proust lends itself to this *débordement* and metamorphosis, such that it becomes the model of a *texte producteur*.

U.S., \$7.95

Send check or money order to
Proust Essays, c/o J. Erickson,
1545 University Drive,
Lawrence, Kansas 66044.



University of Guelph

ISBN 0-88955-000-X