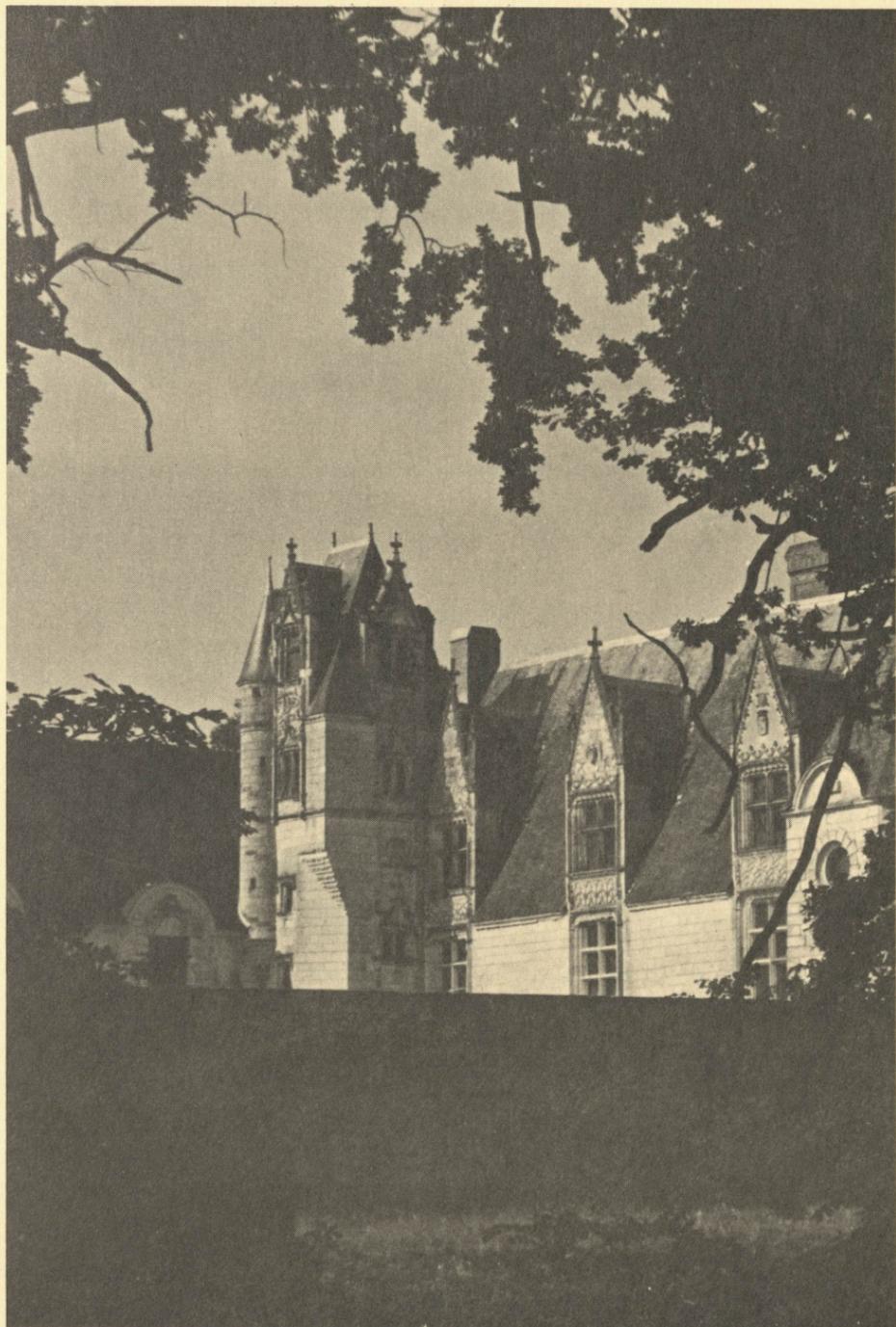


chimeres



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

Envoyez les manuscrits (en double et conforme à la MLA Style Sheet), les abonnements et toute autre correspondance à l'Editeur, Chimères, Department of French and Italian, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045.

Le prix de l'abonnement pour l'année scolaire est de \$3.75.

Chimères è una rivista letteraria pubblicata due volte l'anno dagli assistenti della Facoltà di Francese e d'Italiano dell'Università di Kansas. Pubblichiamo gli articoli scolastici e le opere letterarie originali sia in francese che in italiano. Cerchiamo i manoscritti da tutti i laureati in lingue o in lettere.

Si spedisca gli articoli (in doppia copia e conforme alla MLA Style Sheet), gli abbonamenti, e qualsiasi corrispondenza al Direttore, Chimères, Department of French and Italian, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045.

Il prezzo dell'abbonamento per l'anno scolastico è di \$3.75.



PRINTEMPS 1978

C H I M E R E S

Vol. 11 no.2

Rédacteur: Paul Homan

Collaborateurs:

Beverly Berens
Lee Gerstenhaber
David Routh
Elizabeth Sterling

Conseillers universitaires:

Bob Anderson
Tom Booker
Barbara Craig
Jan Kozma
Norris Lacy
Kenneth White

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture.....	Norris Lacy
Pages 4, 15, 26.....	Norris Lacy

TABLE DES MATIERES

DAVID RADAVIDICH:	le chercheur.....	5
NADINE B. CASTRO:	The Foibles of Society in Michel de Ghelderode's Theatre.....	6
ANNA D. AMELUNG:	De la quête du moi à l'univers socialisé: Une étude des structures de <u>L'Arrache-coeur</u> et des <u>Bâtisseurs d'empire</u> ..	16
DAVID RADAVIDICH:	un pantin sans histoire.....	27
CAROLE STEVENS:	Le Lyrisme dans plusieurs oeuvres d'Albert Camus.....	28
ANNE AMARI PERRY:	<u>George Dandin</u> : Document social	41



le chercheur

qu'est-ce que c'est
cet homme qui cherche?

c'est lui qui
marche, conscience
calmée par le désespoir,

à travers le chemin
assombri de sycomores,

son pistolet dressé,

qui met sa contenance
face aux galets,
derrière la grange.

DAVID RADAVIDH
UNIVERSITY OF KANSAS

The Foibles of Society in
Michel de Ghelderode's Theatre

"Men are not gentile creatures who want to be loved, and who at the most can defend themselves if they are attacked," wrote Freud in Civilization and its Discontents.¹ "They are, on the contrary, creatures among whose instinctual endowments is to be reckoned a powerful share of aggressiveness. As a result, their neighbour is for them not only a potential helper or sexual object, but also someone who tempts them to satisfy their aggressivity in him, to exploit his capacity for work without compensation, to use him sexually without his consent, to seize his possessions, to humiliate him, to cause him pain, to torture and to kill him. Homo homini Lupus" (Freud, p.58). Michel de Ghelderode depicts just that side of men and society in his theatre. In all his plays, he presents his spectators with a series of stock characters whose names, like Molière's Monsieur de Pourceaugnac of George Dandin, are their destiny, and each of whom represents an entire category, a class or an institution of society.

The army, for instance, is represented by the deserter of A Night of Pity, by the cowardly and grotesque General Mac Boom of Pantagleize, as well as by the three soldiers of La Balade du Grand Macabre who bear the descriptive names of Schobiak, the rogue, Shabernack, the ragamuffin, and Ruffiak the Pilferer. We quickly perceive that these characters seem to be possessed with a need to contradict the very meaning of their profession by being exactly what an army needs the least: deserters, cowards, pilferers, and ragamuffins of all sorts.

Representatives of order are no less repulsive. There is an enormously grotesque policeman in Faust, the thick and cunning Posaune in Pantagleize, and in

Le Ménage de Caroline, a gendarme whom the author describes as: "The gendarme in all his sinister splendor: busby, boots, moustache, straight look, sparkling sabre. In one word, The Gendarme."² When he talks, it is "with the tiny voice of a eunuch, contrasting with the enormous body from where it sprouts" (V, p.201). As for Lamprido, in La Pie sur le Gibet, he is a drunkard and moreover "treacherous, cunning, libidinous, cowardly" (III, p.13). Again we may observe that the representatives of order are just what they should never be.

Physicians in Ghelderode's plays seem to follow the same pattern. Cloribus in Miss Jairus is pompous, self-seeking and ignorant; Jehan Efront, in D'Un diable qui prêcha merveilles is a necrophagous poisoner and Mops, in La Farce des Ténébreux, is libidinous and angry.

As for the executioners, they are the scarlet-clothed strangler "with huge fingers" (I, p.69) in Escurial and Larose in Hop Signor who got his name from constantly chewing a rose by its stem. "He is a blond athlete superbly molded in scarlet, beardless, with a nonchalant feline gait." He "seems always lost in vagueness, and smiles ceaselessly and without motive."³ He is "the most chaste of men" (SP, II, p.77), but "the women who step aside or flee from [his] path by day dream of [him] at night, when they are sick of men and no longer know what they want" (SP, II, p.76). His victims cry with pain, but Ghelderode's characters relate these cries to "sensual delight" because for them "sensual pleasure is only an abbreviated torture" (SP, II, p.75). The portrait is again contradictory to anything one could expect of an executioner and one would probably prefer to become one of his victims rather than a patient of one of Ghelderode's physicians.

The poets--colleagues of the Belgian playwright, his peers in fact--are epileptic and fanatic in Faust, wear high heels, belong to a School of Poetry in Colombus and are represented in Pantagleize by the

wavy-haired, most effeminate stripling named Blank who recites his poetry with a high-pitched voice. "Not content with living like a parasite and spreading the demoralizing example of sloth and immodesty, [he] dares to claim to be modern! Not content with overthrowing society, [he] must overthrow syntax and sow confusion in healthy brains" (SP, I, p.211).

Did Ghelderode feel empathy with theatre people and count himself among them? Not so if we judge by the artists who haunt his stage. All of them lead the skimpy and sinister existence of those who have not succeeded. The pitiful trio of Faust who appear at the Tavern of the Four Seasons serve as an archetype to the amorous trio of Trois acteurs, un drame and to the triangle of Le Ménage de Caroline among Pierrot, Arlequin and Colombine, the immortal ones, but seen by Ghelderode as aged and ridden with rheumatism (V, p.177).

Bars are frequently a place of congregation for Ghelderode's characters and in them one can find madames and prostitutes who constitute the greater part of our dramatist's feminine world. These women destroy the image of beauty and youth--although depraved--which the inhabitants of brothels usually evoke, as with Aurora, Diana and Venuska who welcome Don Juan into the Babylon; they are "fiftyish, stout, with huge fannies and spangled dresses" (IV, p.35). As also with the fat and ugly Chose, Boule and Crême who, under the aegis of Mamme, the "fiftyish, squat and massive" madame of La Farce des Ténébreux with "a forbidding bosom, a baritone's voice and a moustache" (II, p.252), leap threateningly around the poor panic-stricken Ferdinand d'Abcaude.

Prostitutes go in threes, as do worthy souls, scandal-mongers and zealots who come running to Piet Bouteille's death bed. As do also the three Mariekes, birds of ill omen, drunken weepers, lewd and hypocritical, who make of religion and its ceremonies a grotesque and useless institution in Miss Jairus.

Religion and the pious are also represented by

the meagre and obscene monk of Hop Signor who has Margaret Harstein condemned because he desires her-- or rather because she refuses herself. Odoriferous, depraved, such is the "globular" monk of Red Magic and in the Chronicles of Hell, churchmen incarnate all the capital sins and all the irremediable defects of humanity. These representatives of God are hideous and repulsive, more repulsive, no doubt, than the witches and she-devils who share sometimes Ghelderode's stage with them; more repulsive even than the Devil himself, be he Diamotoruscant in Faust or the knight Capricant in D'Un diable qui prêcha merveilles who ridicules the preacher Bashuiljus in the eyes of his congregation.

There are also Blacks and Jews in this theatre. For both, the dramatist adopts the accepted stereotypes. Beni-Bouftout in Don Juan is "a powerful negro in a red sweater and a grey bowler hat" (IV, p.36) who dances, roars and speaks pidgin, as does Bamboola in Pantagleize--a valet and a shoe-shiner, of whom is said: "You go and play poker with the taxi-drivers. After that? You dance and pick up tips--when you don't pick up Madame's jewelry" (SP, I, p.153). The Jews are fully as wicked as the members of the clergy from whom--interestingly enough--they cannot be differentiated in the Chronicles of Hell, since Simon Laquedeem, the auxiliary bishop, is a converted Jew. In that play, the curtain falls on the sight of this character, crouching, "gown tucked up--his rabbinical face expressing demonic bliss" (SP, I, p.273). Judas, prototype of the Jew, is called by his own wife "a shabby little Jew," a "piece of dung" and a "son of a pig" (SP, I, p.73) and by Barabbas the criminal, a "dung-fly" (SP, I, p.104).

Putrid-smelling, dirty, greasy, avaricious and predatory--such are Ghelderode's Jews. His anti-semitism has often been debated,⁴ as well as his anticlericalism, his misogyny and last but not least, his misanthropy. But we have seen that there is

more than the hate for a particular class or institution of society. His is rather an upside-down, against-the-grain image of society as a whole, as if a cynical God had intentionally put everybody in the wrong place, except those who have traditionally served as scapegoats.

One wonders whether, in depicting this upside-down world, in depicting also the accepted stereotypes of traditional scapegoats, Ghelderode is not trying to bind himself with his spectators in a kind of negative kinship: all those who have a grudge against one or the other of the categories depicted will be one with Ghelderode when he mocks them and laughs at their expense. Freud himself writes that a comparatively small cultural group offers the advantage of "allowing [the] instinct [for aggression] an outlet in the form of hostility against intruders. [. . .] It is always possible to bind together a considerable number of people in love, so long as there are other people left over to receive the manifestation of their aggressiveness" (Freud, p.61).

One wonders also whether it is not a way for the Belgian dramatist to justify himself for having kept his distance from society. Viewing his bias, one comes to the conclusion that every group of people, as soon as it becomes a self-defined unit, is ridiculous and ugly and that therefore the goal of an intelligent man should never be social integration.

But society as a whole is also represented on Ghelderode's stage by the crowd, which is often mentioned as one of the characters. In Faust, they are described as "the customers with painted faces, like dummies, in traditional attitudes. They wear caricatural costumes and act like English eccentrics" (SP, II, p.104). They overwhelm the stage with noise and interfere with the rest of the action. In the second episode of the same play, "a stream of ugly-faced people" (SP, II, p.129) is determined to lynch Faust for having violated Marguerite. In the

third episode, another crowd, looking like a surrealist ballet, occupies half of the stage in a paroxysm of agitation while on the other half of the stage Faust, confronted with his other self in the solitude of his study, hallucinates and kills himself.

Each time it will appear on stage, the crowd will have this surrealistic, marionette-like and dehumanized look. Masked or not, they are caricatures of humanity. By their appearance, they are evocative of the world of caricature and the grotesque violence in Breughel's, Ensor's or Jacques Callot's works.

These mobs, hideous, always frenzied, are often invisible to the spectators, but they are heard, sonorous and manipulated by their leaders, as in Barabbas, where they are driven to condemn Jesus to death. After his crucifixion, we hear that the crowd "is swarming like vermin on the wounded mountain. And its outcry seems to rise up from the depths of time . . ." (SP, I, p.96). It is as if "it was humanity itself . . . being executed . . . and giving the death rattle" (SP, I, p.96). They condemned Jesus but are now agonizing with him. There seems to be no logic and no aim to their decisions. Once a crowd is formed, even for rejoicing at a carnival, it turns into a shouting, threatening and dishevelled mob whose movements are unpredictable. They can set their city on fire, as in A Night of Pity or make a revolution as in Pantaglieize where, at the end of the first act "The curtain comes down on the red and black picture of the revolutionaries waving their flags and embracing one another among the shouts and the din of the shooting" (SP, I, p.178). What seemed to start like a "nice day" turned into a catastrophe. In The Women at the Tomb, we are told that "crowds of drunkards and fanatics are trampling women underfoot" (SP, I, p.31). A mass of people is always, on our dramatist's stage, carried by its own noise and its own movement. There is no way to stop it, no way to gain time. One is pursued, engulfed, trampled, torn to pieces, tortured,

executed by the mob without being given as little as time to understand what is going on. Boos and jeers accompany Don Juan's retreat into the whorehouse named Babylon. He does not know why he is persecuted, but neither does the panic-stricken Hieronymus, who in Red Magic is accompanied to the scaffold by the same boos and jeers. In Hop Signor, it is the crowd who, in Ghelderode's own words, "apply themselves to the matter with their natural justice" (SP, II, p.48). and toss the miserable signor in a sheet and kill him. Later on, they righteously and unpredictably demand justice against his unfeeling wife Margaret for having paid them to torture him.

Indeed men are wolves to each other in all these plays, and a source of terror and anguish to each other too. One would expect an artist afflicted with such a vision of humanity as Ghelderode's to turn his back to the world. If such a man chose to give his fantasies body in a work of art, one would expect him to choose a lonelier medium than the theatre, a medium where one does not need to be with people at any stage of the creation or the production of the work. The performing arts imply a crowd of people to experience them; not so with a novel, a painting, a sculpture for example. But Ghelderode, although he wrote occasionally in other forms resolutely remained a playwright throughout his life. He was, in so doing, choosing to put himself at the mercy of these crowds which he so abhorred.

Paradoxically, as he tore himself away from society, he created an essentially civilized art: drama. On the one hand, by using the theatre, he was expressing his longing to be a part of society and on the other hand, the grotesquery of his characters came to express his fear and the rejection he experienced from his fellow men. It is as if he wanted to assert that art is a civilized means of transcending society and that the artist's share--however much he longs to be a part of it--is nothing more than solitude.

Like him, his characters are torn by this ambivalence. Whereas Faust, terrorized, shouts "too much solitude! You end up by coming across yourself! And it is frightening!" (SP, II, p.99), Colomb winds up by isolating himself voluntarily. "Knowing glory," he says, "it only remains for me to enjoy it in some quiet place where, unknown to anyone, I shall finish my days" (SP, II, p.170). As for Jean Jacques, in Sortie de l'Acteur, he has just finished making love to Armande at the dying Renatus' bedside. But he declares to her: "I am alone, and you are alone. One is never wicked when he is alone. Even intermingled as we just were, does one ever cease to be alone?" (III, p.270).

NADINE B. CASTRO
QUEENS COLLEGE
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

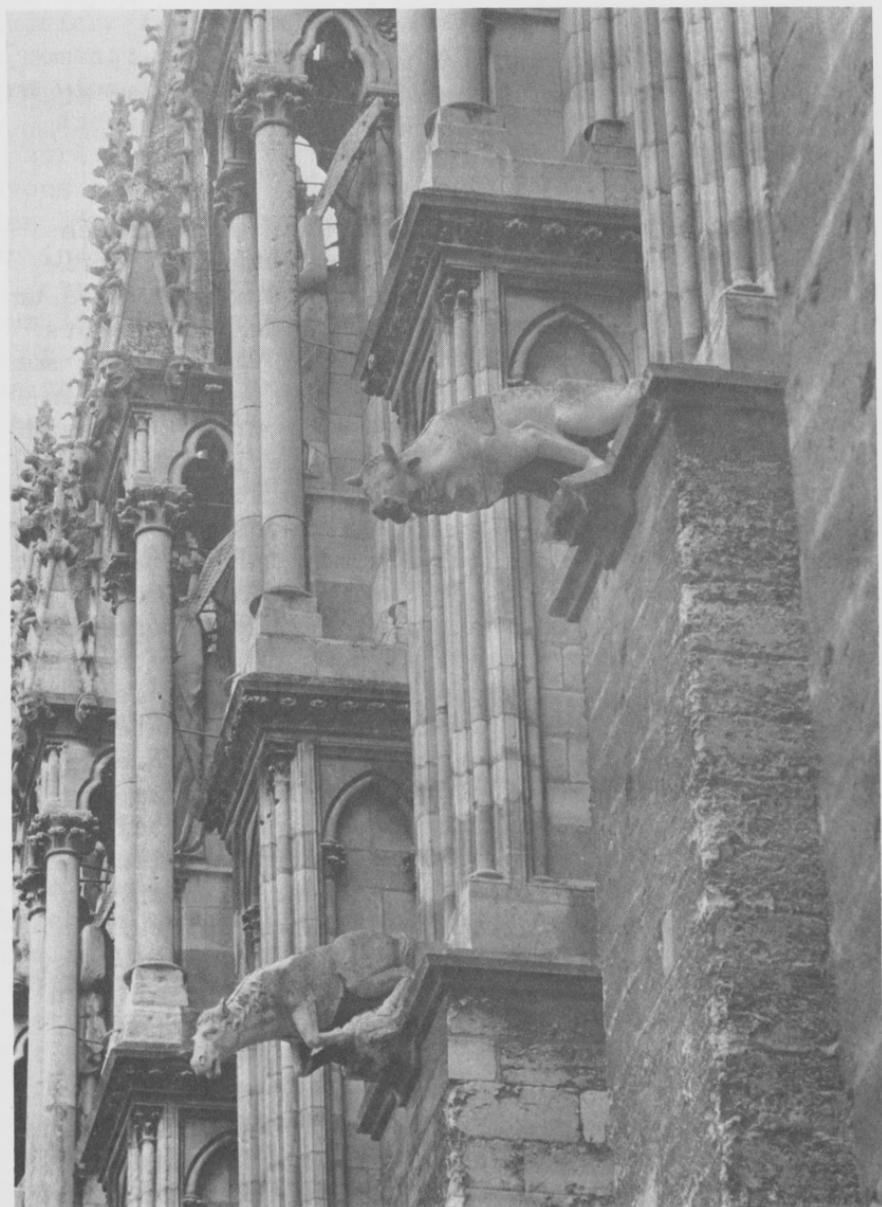
NOTES

¹Sigmund Freud, Civilization and its Discontents (New York: Norton, 1962), p. 58.

²Michel de Ghelderode, Théâtre (Paris: Gallimard, 1957), V, p. 201. Hereafter my own translations of the plays will be indicated by volume and page number reference to the five volume Gallimard edition.

³Michel de Ghelderode, Seven Plays, II, trans. George Hauger (New York: Hill & Wang, 1964), p. 73. Further references to this translation will be indicated by SP, plus volume and page number. Volume I was published in 1960.

⁴Roland Beyen, La Hantise du masque (Bruxelles: Palais des Académies, 1971), pp. 414-427.



De la quête du moi à l'univers socialisé:
Une étude des structures de L'Arrache-coeur et
des Bâtisseurs d'empire

L'oeuvre narrative de Boris Vian est marquée par la recherche du moi: dans ses romans, l'écrivain semble s'analyser constamment pour arriver à un éclaircissement de ses problèmes et des différents aspects de sa personnalité. En 1953 Vian publie son dernier roman, L'Arrache-coeur, pour se tourner ensuite vers d'autres activités. On pourrait penser que Vian a quitté le roman à cause de l'insuccès rencontré par ses oeuvres narratives auprès de la critique et du public. Nous ne pensons pas que le côté financier soit le seul à avoir influencé le changement de direction de Vian; au contraire, la raison la plus profonde est que l'écrivain est arrivé, dans L'Arrache-coeur, au bout de sa recherche personnelle. Vian comprend que le problème essentiel est celui des relations avec autrui: la quête du moi se termine et elle ouvre la voie à l'étude de l'univers socialisé; en effet, la plupart des problèmes présentés dans le roman deviennent sociaux dans Les Bâtisseurs d'empire, la dernière pièce de Vian, et autrui prend une forme concrète bien que profondément ambiguë, grâce aux images du Bruit et du schmürz.

L'Arrache-coeur nous présente en premier plan le problème du vide. Déjà le titre est hautement significatif: il nous rappelle l'étrange instrument employé par Alise pour tuer Jean-Sol Partre (dans L'Ecume des jours) et donc la création violente d'un vide intérieur. Vide double, pour Jacquemort aussi bien que pour Clémentine: vide intérieur que Jacquemort veut remplir en psychanalysant les autres et vide extérieur et psychologique que Clémentine veut créer autour de ses enfants. Dès le début, le

thème du vide se relie étroitement à l'opposition extérieur/intérieur qu'on retrouvera tout au long du roman: c'est là une structure de base de l'univers vianesque.

Jacquemort est un personnage marqué par le vide; il arrive à la maison sur la falaise, mais nous ne savons pas d'où il vient ni quel est son passé. Le rien l'entoure: son passé n'existe pas car il est "un individu né sans souvenirs à l'âge adulte."¹ Il est creux; en effet, il dit à Angel: "Représentez-vous le petit Jacquemort comme une capacité vide" (AC p.26), et il continue: "Je suis vide. Je n'ai que gestes, réflexes, habitudes. Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens" (AC p.26).

Cette recherche d'un contenu est essentielle pour Jacquemort car elle est fondamentalement une quête de son identité: "Je veux réaliser une espèce d'identification. Savoir qu'il existe des passions et ne pas les ressentir, c'est affreux" (AC p.27). L'attitude de Jacquemort à l'égard des autres est ainsi égoïste: il ne veut pas les psychanalyser pour les aider, mais pour leur voler leurs désirs et s'en emparer. Toutefois, dès le début, Jacquemort est conscient de son échec: "Je leur prends leurs pensées, leurs complexes, leurs hésitations, et rien ne m'en reste. Je n'assimile pas . . ." (AC p.27). Comme le tonneau des Danaïdes, celui de Jacquemort ne se remplit pas car il n'a pas de fond: sa recherche d'un contenu continuera, mais elle sera de plus en plus tragique.

Egoïsme mais aussi mauvaise foi de Jacquemort: c'est normal car, comme dit Angel, "un psychiatre doit avoir mauvaise conscience" (AC p.31). Mauvaise foi même envers La Gloire. Pendant leur premier entretien, l'homme dit à Jacquemort que, lui aussi, deviendra comme les autres: "Vous aussi vous vivrez la conscience libre, et vous vous déchargerez sur moi du poids de votre honte" (AC p.55). D'abord Jacquemort semble ne pas accepter la situation du village puisqu'il a horreur des crimes qui se passent et de l'indifférence des gens; mais, peu à peu, il

commence à s'y faire et il se bat avec les autres. Et il apporte de l'or à La Gloire: "Naturellement . . . murmura La Gloire, amer. Vous avez vite pris le plis. [. . .] Ne vous en faites pas. Je prends votre honte" (AC p.182).

On a vu que Jacquemort veut trouver son identité en psychanalysant les autres, mais il se bute contre le silence et l'hostilité des gens qui refusent de parler. Pour les bonnes, se faire psychanalyser est un synonyme de faire l'amour; les gens n'acceptent pas les propositions de Jacquemort avant tout parce qu'ils n'ont pas de complexes et de honte et, deuxièmement, parce qu'ils ont compris que l'entreprise de Jacquemort est extrêmement dangereuse. Rappelons l'épisode du chat, où Jacquemort littéralement "absorbe" la personnalité de l'animal: tout ce qui reste est une "enveloppe vide et légère d'un chat noir, d'un chat sans substance, impalpable et sec" (AC p.106). Cette recherche se colore ainsi d'un ton vampirique et cruel.

A la fin du roman, Jacquemort remplacera La Gloire et assumera ainsi la honte des gens et les défauts des autres. "Il n'aura plus mauvaise conscience, il sera la conscience malheureuse du village, semblable en cela au personnage d'Oreste dans Les Mouches de Sartre."² C'est là que nous trouvons l'essentiel du roman: l'homme à la quête de son moi se heurte contre le problème de la présence des autres. Comme dit M. Rybalka, "au terme de sa quête, l'homme dédoublé ne se retrouve plus face à face avec lui-même ou avec le néant, mais avec autrui" (Rybalka, p.127).

C'est autrui, le double, qui apparaît dans le roman; La Gloire, les vieillards à la foire, les adolescents tués, Jacquemort même sont des représentations différentes de ce problème fondamental. Les autres sont là: ce sont des boucs émissaires dont nous avons besoin pour garder notre conscience pure, des témoins de notre mauvaise foi. Autrui existe, et Jacquemort s'en aperçoit; en assumant le

remords des autres il accomplira un acte de libération personnelle (car, enfin, il se remplit, même si ce n'est que de la honte), mais il montrera aussi d'avoir compris que la relation fondamentale de l'existence est celle entre l'individu et les autres, entre lui-même et les gens du village. Bien sûr, sa libération n'est qu'un esclavage, d'autant plus cruel que les autres n'accepteront jamais Jacquemort surtout maintenant qu'il a remplacé La Gloire; mais sa recherche du moi est accomplie. D'après Rybalka, dans ce roman "le désir d'héroïsme du petit Wolf, se trouve enfin réalisé, mais d'une curieuse façon. La quête du moi est maintenant terminée; l'oeuvre romanesque peut prendre fin"(Rybalka p.128).

Avant d'étudier Les Bâisseurs, nous voulons encore souligner quelques éléments structuraux du roman, étroitement liés au problème du moi. A l'opposition extérieur/intérieur qui marque le mouvement du roman se relie le thème du lieu clos. Jacquemort veut remplir son vide intérieur; pour Clémentine il s'agit surtout de limiter l'espace extérieur où ses enfants vivent. Le dualisme extérieur/intérieur est présent en même temps dans les projets de Clémentine: elle ne veut pas seulement rétrécir et limiter l'espace extérieur autour de ses enfants, mais aussi leur espace psychologique.

Les "trumeaux" ne sortent pas du jardin; peu à peu la mère finira par détruire tout ce qu'il y a autour d'eux pour les entourer d'un "mur de rien" (AC p.230). Non contente de cela, elle enfermera les trois enfants dans des cages pour pouvoir les posséder entièrement. L'espace clos est représenté ici par le ventre de Clémentine: si la femme délimite de plus en plus l'espace vital de ses enfants c'est parce qu'elle voudrait les ramener dans son sein pour qu'ils dépendent entièrement d'elle. Ce "monde parfait, un monde propre, agréable, inoffensif, comme l'intérieur d'un oeuf blanc posé sur un coussin de plume" (AC p.236) n'est, en dernière analyse, que le ventre maternel où l'enfant vit son

existence foetale dans une dépendance totale de la mère. Celui-ci n'est qu'un exemple du rétrécissement de l'espace, mais dans le roman on en trouve beaucoup d'autres. L'essentiel est de souligner que, selon Vian, le moi est plongé dans un monde vide qui s'échappe peu à peu, qui se rétrécit et s'use inexorablement.³

Distorsion anormale de l'espace, mais aussi distorsion du temps conventionnel. A partir du départ d'Angel, la chronologie devient bizarre; les noms des mois changent, ils deviennent octobre, décars, marillet, etc. Tout cela montre d'un côté l'effort que Jacquemort fait pour sortir de sa vie monotone et trouver une identité, mais aussi l'aberration temporelle et une sorte de confusion qui arrivent après le départ du père,

A cette anormalité du temps et de l'espace s'oppose le monde absolument normal des "trumeaux." A la limitation spatiale et psychologique de Clémentine et de Jacquemort, ils opposent leur expansion physique et imaginaire; le lieu clos ne les effraie pas car ils ont découvert, grâce à leur imagination enfantine, qu'ils peuvent voler et se libérer. Ils sont en contact direct avec la nature, non plus l'anti-nature souhaitée par Clémentine, mais la vraie nature fantastique et primitive de l'enfance. En nous présentant les pouvoirs mystérieux de ces enfants, Vian nous montre la différence fondamentale qui existe entre le monde des adultes, attaché à des lois physiques bien définies, et celui des enfants où tout est possible; le seul monde réel est celui des enfants et des "maliottes subtiles et tendres" que tout le monde peut voir mais que les adultes ne peuvent pas saisir. C'est le drame de Jacquemort, désormais pris dans la monotonie de sa vie inutile; les enfants pourront toujours s'échapper de leur prison.⁴

La recherche du moi, l'opposition extérieur/intérieur, le lieu clos des adultes et son contraste avec le monde fantastique et en expansion des en-

fants forment ainsi la structure essentielle de L'Arrache-coeur. Le roman a permis à Vian de mieux définir la recherche de son identité et les structures de son univers; maintenant le roman ne lui suffit plus car il a besoin d'un autre mode d'expression pour montrer plus clairement la relation à autrui. Ce mode, il le trouve dans le théâtre car le théâtre est un moyen social grâce auquel l'écrivain peut communiquer directement avec un public et lui montrer concrètement et visuellement une réalité.

Les Bâtisseurs d'empire, dernière pièce de Vian, est étroitement lié à la conclusion de L'Arrache-coeur. Ici Vian quitte le ton fantaisiste et parfois romantique de son roman: plus de "mallettes" ou d'enfants qui volent, mais une situation bien précise et réaliste. Au centre, une famille bourgeoise typique, le Père, la Mère, la fille et la bonne, et un être étrange et inquiétant en même temps: le schmürz. Il est intéressant de remarquer que le Père et la Mère, tout en ayant des prénoms, sont présentés dans leur fonction sociale de parents: ils représentent le Père et la Mère par excellence, l'ordre et l'autorité.

La scène est située dans une pièce "sans particularités, bourgeoisement meublée"⁵, ce qui montre déjà la volonté de socialiser l'événement; il ne s'agit plus d'une maison isolée sur une falaise, loin du village, mais d'un appartement bourgeois habité par une famille bourgeoise quelconque. De même la famille de Clémentine n'avait aucun rapport direct avec les gens du village: à la rigueur, il ne s'agit même pas d'une famille car le père en est exclu. Ici nous trouvons la cellule familiale typique, avec toutes ses composantes traditionnelles. La structure de la pièce est ainsi bien déterminée et rigoureuse: poussée par le Bruit, la famille monte d'un étage; les personnages disparaissent un à un et, à la fin, il n'y aura plus que le Père.

Avant tout, soulignons le rétrécissement spatial. On sait que la famille monte d'un étage

et, chaque fois, le nouvel appartement est toujours plus petit; à la fin il n'y aura plus qu'une pièce. Comme nous dit Vian dans ses indications scéniques: "Une pièce plus petite que les précédentes [. . .] Une fenêtre [. . .] Une porte [. . .] une arrivée d'escalier [. . .] Un grabat. Une table. Une glace [. . .] Un schmürz. . ." (B p.67; c'est nous qui soulignons). L'usure arrive à son point culminant: le rétrécissement a rejoint l'unicité, après quoi il n'y a plus que le vide total, le rien.

Au rétrécissement spatial correspond celui du temps ou, du moins, la perte du temps conventionnel. Quand Zénobie demande: "Quel jour sommes-nous?", Cruche répond: "Lundi, Samedi, Mardi, Jeudi, Pâques, Noël, le Dimanche de l'Avent, le Dimanche du Pendant, le Dimanche de l'Après, ou pas de dimanche du tout, et même encore la Pentecôte" (B p.38). On remarque ici le même procédé employé dans L'Arrache-coeur: Vian transforme les noms des jours pour nous montrer la distorsion du temps. Et, qui plus est, la famille a perdu sa pendule, ce qui entraîne nécessairement la perte du temps normal; nous ne savons pas depuis combien de temps la famille fuit ni le temps qu'il y a entre une montée et l'autre.

Rétrécissement mais aussi vide et opposition extérieur/intérieur. Dans L'Arrache-coeur les enfants avaient trouvé la façon d'élargir leur espace en l'opposant au lieu clos de Jacquemort et de Clémentine. Rien de pareil ici: la pièce est bien fermée, la porte barrée et la seule possibilité d'en sortir est de monter l'escalier qui conduit à une pièce encore plus petite. Le creux entoure la famille: en bas il y a d'autres appartements, mais nous n'en savons presque rien et, en tout cas, la famille ne peut pas descendre, ce qui correspond à la présence d'un vide; en haut il y a, peut-être, une autre pièce, mais, là aussi, nous n'en sommes pas sûrs: en effet, à la fin de la pièce, il n'y aura plus d'escalier. Ce qui reste

est le vide au-delà de la fenêtre et le rien au-dessus.

Dans Les Bâtitseurs d'empire Vian, en employant les thèmes déjà vus dans L'Arrache-coeur, nous montre ainsi la désagrégation d'une famille bourgeoise. Dans le roman, Jacquemort, en assumant sur lui la honte des gens, ne change pas la situation des villageois: le milieu reste le même et la situation est toujours statique. Ici Vian insiste sur le dynamisme de l'événement et sur son côté social: la famille se désagrège et, à la fin, elle est totalement détruite. Mais, ce qui est intéressant, c'est que le rétrécissement, l'usure et la dégradation ne concernent pas seulement une famille, mais tout le monde. On sait qu'il y a d'autres familles qui montent, assiégées par le Bruit; Xavier meurt comme Zénobie, l'appartement du voisin est tout à fait pareil à celui où la famille vit, il y a un schmürz même chez les autres; tout s'use et se rétrécit: le vide menace tout le monde.

Vian analyse la relation à autrui en étudiant la mauvaise foi des parents qui ne veulent pas admettre que les autres existent et qu'il faut les considérer: pour eux, les autres ne sont qu'un cliché. Toute la famille s'échappe devant le Bruit qui, selon A. Gisselbrecht, n'est que la confuse rumeur des autres, "le signal qu'il est temps de sortir de soi-même, de s'ouvrir à l'humanité--signal devant lequel le bourgeois fuit, loin de se l'expliquer et de lui obéir" (B, Annexe, p.109). Même le schmürz est un "mirage," comme le Bruit. Dans Les Bâtitseurs Vian présente en cet être la "dernière incarnation du double" (Rybalka p.128) qui remplit la même fonction que La Gloire et Jacquemort. Mais ici le double est plus évident et plus définitif: c'est un être dont on ne veut pas reconnaître l'existence, mais qui nous suit toujours. Et, remarquons-le bien, il ne s'agit pas d'un seul schmürz, mais de différents schmürz, non pas d'un seul double, mais du double auquel chacun de nous

doit faire face. C'est lui le témoin silencieux de la mauvaise foi du Père et de la Mère et, à la fin, il faudra en reconnaître la présence.

Zénobie est la seule à comprendre la réalité du schmürz et à admettre qu'il existe un problème. Elle est jeune, elle représente l'enfance et le monde sincère des "trumeaux", mais sa situation est bien plus grave car elle appartient à la cellule familiale bourgeoise et elle ne peut pas en sortir: Zénobie est un personnage positif qui finira par être sacrifié à cause de l'égoïsme de ses parents. Joël, Noël et Citroën, même s'ils sont enfermés dans leurs cages, savent en sortir grâce à leur imagination; dans Les Bâtitseurs d'empire l'imagination et la fantaisie n'ont plus de place: ici les enfants meurent.

L'Arrache-coeur et Les Bâtitseurs représentent deux moments essentiels de la recherche de Vian et ils arrivent à une conclusion précise: les autres sont là, mais on fait semblant de les ignorer et l'on finit par être détruit. Vian semble nous proposer une solution: affronter autrui et ses problèmes comme voudrait le faire Zénobie. Mais la situation est plus complexe; est-il possible de considérer les autres quand on fait partie d'un groupe qui en nie l'existence? Combien de familles y a-t-il qui ne veulent pas accepter la réalité et combien de Pères pensent être le centre de l'univers? Au-delà de la famille, la situation assume un aspect social et universel. La réponse de Vian est profondément négative et pessimiste; en tout cas elle nous aide à comprendre mieux l'oeuvre de cet écrivain et aussi la condition de l'homme dans le monde moderne.

ANNA D. AMELUNG
WASHINGTON UNIVERSITY

NOTES

¹Boris Vian, L'Arrache-coeur (Paris: Pauvert, 1962), p. 203. Toutes les citations du texte sont tirées de cette édition. Ci-après elle sera indiquée par les lettres AC.

²Michel Rybalka, Boris Vian: essai d'interprétation et de documentation (Paris: Minard, 1969), p. 128.

³L'usure comme élément fondamental de l'univers vianesque a été analysée par Pierre Christin. Selon Christin, l'usure psychologique et physique dans l'oeuvre de Vian serait une conséquence de la société du bien être. Pierre Christin, "Gloire posthume et consommation de masse: Boris Vian dans la société française contemporaine," Esprit Créateur, 2 (1967), pp. 135-43.

⁴Dans un excellent article, Alain Costes étudie d'une façon psychanalytique les rapports Vian-enfants. Selon Costes, les enfants "représentent le monde infantile refoulé qui habite le lecteur, le monde souterrain de ses pulsions partielles. 'Les parents' figurent évidemment la censure, ou le Surmoi." Alain Costes, "Boris Vian et le plaisir du texte," Temps Modernes, 349-50 (1975), p. 148.

⁵Boris Vian, Les Bâisseurs d'empire (Paris: L'Arche, 1959), p. 5. Toutes les citations du texte sont tirées de cette édition. Ci-après elle sera indiquée par la lettre B.



un pantin sans histoire

je suis un raconteur
qui ne sait pas chanter
ni hommes ni espoirs.

le mime de la vie
m'affronte, chapeaux
vertigineux montés
sur têtes bien
ridicules,

sans devoir ni sens.

comment suivre
moments et amours?
je ne sais pas.
on fronde des hommes
qui cherchent
dans les rues un
ballon pour se plaire.

en parcourant mes rues
suivi de ficelles,
la main qui me
dirige me manque:
je ne signifie rien.

peut-être ces pantalons rouges
et jupes d'or m'apporteront
au centre du geste, pour
remonter l'histoire.

viens, vie des rues, d'un monde
aliéné: viens m'ensorceller
avec tes marionnettes,
donne-moi tes chants adoucis.

DAVID RDAVICH
UNIVERSITY OF KANSAS

Le Lyrisme dans plusieurs oeuvres
d'Albert Camus

Albert Camus est un prosateur exceptionnel dont la prose foisonne d'images, de métaphores, d'hyperboles et de rythme en lyrisme poétique dans ses essais, récits, nouvelles, romans et pièces, tous écrits vers le milieu du vingtième siècle. Pour lui, le lyrisme donne la vie à ses images sensorielles et figurées sur le dilemme de l'être humain qui fait face à sa position incompréhensible dans un univers indifférent à ses besoins.

Cette âme poétique est d'origine méditerranéenne de l'Algérie d'où il reçoit une éducation de tradition plutôt grecque que chrétienne. Son éducation comprend la lecture des oeuvres classiques, surtout les tragédies grecques et les poèmes lyriques de la tradition grecque. Dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripède, l'être humain affronte les destins imposés par les dieux auxquels il ne peut pas échapper. Dans les poèmes lyriques, l'être humain exprime ses émotions intensément individuelles et passionnées d'une façon rythmique et musicale. Le mot "lyrique" trouve son origine dans l'instrument musical de la lyre, instrument que les Grecs jouaient pendant la récitation d'un poème. C'est ainsi que Camus dit:

Ceci dit, je ne suis pas chrétien . . .
Je suis né pauvre, sous un ciel
heureux, dans une nature avec laquelle on sent un accord, non une hostilité. Je n'ai donc pas commencé par le déchirement, mais par la plénitude . . . Mais je me sens un coeur grec.¹

Comme les Grecs, Camus embrasse les éléments fondamentaux de la nature: soleil, mer, terre et ciel. L'Algérie est la terre sans passé où l'on s'extasie devant la beauté naturelle et féconde, beauté que l'on ressent avec tout son corps: yeux, oreilles, nez, bouche. C'est aussi la terre plutôt aride et dure de la tragédie grecque, car l'on fait face au fait de sa mortalité lorsqu'on témoigne le rythme dans les cycles de la nature: la végétation germe et pousse au-dessus de la terre, vit un peu, meurt et puis se transforme en terre. Camus, lui aussi, éprouve la nécessité de s'exprimer en images, procédé cher aux Grecs.

Au début de Noces, Camus proclame sa religion et son mariage avec la nature dans son hymne à la beauté charnelle de sa "propre" Algérie: "Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres."² Cette série d'images révèle la présence vibrante du soleil qui dévoile sa lumière sur la mer, éblouissante d'argent. Celle-ci est contrastée avec le bleu foncé du ciel, et le soleil qui projette sa chaleur de lumière ardente sur les rochers. Les "gros bouillons" du soleil correspondent aux spirales du soleil méditerranéen de Van Gogh dans ses toiles. Camus évoque l'idée de la végétation luxuriante à travers "l'odeur des absinthes" et l'image des "ruines couvertes de fleurs." La métaphore de "la mer cuirassée d'argent" rend l'idée originale d'une grande force armée de beauté au moment du repos.

Au travers des portails d'une ancienne église chrétienne, Camus continue son idolâtrie de la nature: "La basilique Saint-Salsa est chrétienne, mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient jusqu'à nous: coteaux plantés de pins et de cyprès, ou

bien la mer qui roule ses chiens blancs à une vingtaine de mètres" (NE p.14). Camus crée un rythme, ici, par le moyen des rangs de pins sur les coteaux et par le mouvement cyclique des vagues. L'écume des vagues est comparée aux "chiens blancs," gambadant vers la plage. Un certain rythme existe aussi à travers le contrepoint dialectique de deux religions opposées, celle de l'amour païen de la nature et celle du christianisme. "La mélodie du monde" représente l'interprétation musicale et métaphorique de la pulsation de la vie dans la nature.

Dans l'essai, "Le Désert," Camus confirme que le temple de son de son idolâtrie païenne a ses racines dans la terre avec cet hymne: "La terre. Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont les pieds d'argile" (NE p.70). Camus ponctue cette ode avec l'allitération (dans, déserté, dieux, idoles, d'argile) pour effectuer l'équivalent des sons d exprimant les idoles de la terre. Seules les idoles ayant les pieds d'argile font partie de sa religion terrestre.

Plus tard, un Camus assagi retourne vers son Algérie native et recommence un psaume à la mer dans "La Mer au plus près": "Grande mer, toujours labourée, toujours vierge, ma religion avec la nuit! Elle nous lave et nous rassasie dans ses sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout" (NE p.182). Pour lui, la mer est un symbole de renouvellement continu. Elle symbolise une force grande et inexplicable qu'il adore. Les eaux claires de la mer représentent la pureté (toujours vierge) aussi bien que la purification (elle nous lave). Comme une fontaine de liberté, elle aide l'homme à s'échapper (elle nous libère), et comme une source de vitalité, elle nous rafraîchit spirituellement (elle nous tient debout). La mer permet à l'homme de se réintégrer dans le cosmos.

Dans L'Etranger, Camus adapte sa prose lyrique au protagoniste du roman: Meursault est le proto-

type d'un quasi automate mental. La prose sèche et discontinue de certains moments exprime la vie mécanisée d'un employé de bureau: "J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Celeste, comme d'habitude."³ Toutefois, aux moments surchargés de sa vie, la prose s'éclate en images et en métaphores lyriques. Dans un décor de soleil fulgurant, Meursault rencontre l'Arabe à un moment de grande tension, ce qui donne naissance à des images telles que: "A chaque épée de lumière jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient" (LE, p.85). La métaphore de "chaque épée de lumière" souligne l'hostilité du soleil qui reflète sa luminosité sur la superficie éclairée d'un "coquillage blanchi" et d'un "débris de verre." Les rayons du soleil ressemblent à une épée, ce qui frappe Meursault. Une force abrutissante, le soleil, fait hal-luciner Meursault: "La lumière a giclé sur l'acier" (LE, p.87). La chaleur du soleil fait sauter d'une façon fébrile les rayons du soleil sur la surface des objets. Meursault perd l'équilibre: "Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front" (LE, p.87). L'allitération de s (dans sentais, cymbales et soleil) représente le chuintement d'une chaleur mordante. La métaphore de la "cymbale du soleil" donne l'impression de l'effet écrasant et discordant de la chaleur sur le corps de Meursault. Il finit par tirer sur l'Arabe comme si celui-ci n'était pas l'acteur principal: "la gachette a cédé" (LE, p.88). Le soleil, et non pas Meursault, joue le rôle actif dans ce décor, mettant l'accent sur les conséquences tragiques des forces extérieures dans le destin de l'être humain: développement typique d'une tragédie grecque.

Je me suis réveillé avec des étoiles
sur le visage. Des bruits de campagne
montaient jusqu'à moi. Des odeurs de
nuit, de terre et de sel rafraîchissaient

mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. (LE, p.171)

Dès son réveil, Meursault a l'odorat et l'ouïe fins d'une harmonie continue des sons et des odeurs, indiquée par l'imparfait. Au cours de cette intégration sublime et momentanée, Meursault active tous ses sens afin d'enregistrer les bruits du paysage et les odeurs de la terre, de la nuit et du sel de l'océan. L'image des "étoiles sur le visage" dénote une clairvoyance et une lucidité de la part de Meursault. Il jouit du flot de la paix, qui vibre en son intérieur "comme une marée." "Devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde" (LE, p.171). Les sons ouverts: ouvrons, première, fois, aussi bien que les sons nasaux et ouverts: tendre, différence et monde, suggèrent son ouverture à la beauté de la nuit étoilée. "La tendre indifférence" du monde n'est pas une vision romantique de la nature; c'est plutôt une constatation d'une nature à part de l'être humain. Cette indifférence existe non pas pour satisfaire les besoins de l'être humain mais pour être telle qu'elle est. L'esprit en paix, Meursault ira à son exécution, en attendant le moment où "ils m'accueillent avec des cris de haine" (LE, p.172). C'est un exemple du lyrisme laconique mais passionné qui démontre un changement d'attitude en peu de mots. Meursault arrive à accepter tout à fait un monde incohérent qui refuse ses désirs.

Avec La Peste, Camus concentre ses images sur la fraternité humaine aussi bien que sur l'appréciation des forces naturelles de la nature. Le mot "peste" symbolise tout ce qui fait mal aux autres, y compris la souffrance, la haine et la mort. Une nuit, Rieux et Tarrou, qui mènent une lutte mesurée contre la peste, arrêtent leur travail durant l'instant le plus critique de la peste pour s'échapper à la mer: "Elle sifflait doucement aux pieds des

grands blocs de la jetée et, comme ils les gravis-
saient, elle leur apparut épaisse comme du velours,
souple et lisse comme une bête."⁴ Dans cette prose
poétique, la mer est personnifiée et comparée à un
animal aux dimensions énormes et peut-être à la four-
rure glissante et lustrée. Cet animal leur siffle
doucement. Ils plongent dans l'eau et nagent côte
à côte, l'un et l'autre dans le même rythme. Libé-
rés de leur obsession constante, ils se purifient
pendant cette natation. Cette expérience de soli-
darité et d'amitié n'est pas de moindre importance.
C'est un litote, car, sans rien dire, ils ont éprou-
vé une victoire merveilleuse, quoique temporaire,
sur le malheur causé par la peste: "Ils repartirent
sans avoir prononcé un mot. Mais ils avaient le
même coeur et le souvenir de cette nuit leur était
doux" (LP, p.212). Germaine Brée considère que la
natation est un rite symbolique, un acte de purifi-
cation et un moyen de récupérer la liberté perdue.⁵
Selon Camus, la mer est un élément primordial qui
nous rend le sentiment de durabilité et qui recon-
stitue la force de l'être humain.

Dans sa collection de nouvelles, L'Exil et le
Royaume, Camus projette deux thèmes à double sens.
L'exil signifie la séparation de l'être humain de
soi, des autres et de la nature; tandis que le roy-
aume représente sa réconciliation avec soi, avec
les autres et avec l'univers. En termes religieux,
l'exil veut dire une chute de l'état de grâce; le
mot royaume fait allusion au royaume de Dieu. Ca-
mus s'intéresse à mettre en relief sa vision d'une
religion terrestre par ces termes religieux. Le
temple de sa religion est la terre. Surtout aux
moments cruciaux pour le protagoniste, la prose de
Camus prend l'intensité d'une forme lyrique.

Dans "La Femme adultère," Janine est l'hyper-
bole d'un noeud renfermé, d'une femme miniaturisée
par la routine et par l'ennui. Elle incarne la re-
cherche d'une justification morale de sa petite vie
stérile. Une nuit, elle s'échappe de son lit con-

jugal afin de contempler l'horizon illimité du désert des nomades Bédouins.

Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur supportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements.⁶

C'est une métaphore qui lie l'amour de la nature à l'amour entre un homme et une femme. Les étoiles sont comparées aux grappes, ce qui suggère que les étoiles, transformées en eau de vie ou en vin, l'emplissent et l'enivrent de nature et d'amour en cet instant béni. Janine va traverser le chasme de la routine pour s'intégrer avec le pouvoir du désert et de la nuit. Le flot qui submerge en entier son esprit va être un lien universel avec les autres. A cet instant où la vie domine la mort, Janine, transformée par cet acte païen, regagne la force nécessaire pour découvrir la joie de vivre. C'est la richesse du désert qui évoque la possibilité d'un royaume terrestre. A partir de cette expérience, elle a une vision émotive et intellectuelle de sa place dans un monde dénué de sens.

Le renégat est aussi une hyperbole, un autre type d'exagération, d'un scepticisme horrifiant qui accepte d'étranges idoles. Ce missionnaire choisit l'exil de Taghaza dans "Le Renégat." Cette ville est "la ville de sel, au creux de cette cuvette pleine de chaleur blanche" (ER, p.44). Le motif de blanc sur blanc donne un élément de surréalisme à cet enfer blanc de sel et de soleil. Germaine Brée dit: "Hors du niveau conscient de la pensée, les

forces primitives, la majorité malines, tiennent l'être humain dans ses mains" (Brée, p.106). En guettant l'arrivée du nouveau missionnaire, le renégat se parle à lui-même sous la chaleur accablante du soleil.

Quelle bouillie quand la chaleur monte, je transpire, eux jamais, maintenant l'ombre elle aussi s'échauffe, je sens le soleil sur la pierre au-dessus de moi, il frappe, frappe, comme un marteau sur toutes les pierres et c'est la musique, la vaste musique du midi, vibration d'air et de pierres sur des centaines de kilomètres râ comme autrefois j'entends le silence. (ER, p.46)

Ces phrases lyriques révèlent l'état confus et affaibli du renégat. Les effets onomatopéïques des sons s créent l'atmosphère de la musique issue de la chaleur du soleil. Le soleil est comparé à un marteau qui frappe les rochers, et son métal vibre dans l'air. Le râ guttural transmet l'espace immense du désert. Par deception, le renégat se réfugie momentanément dans l'adoration du fétiche, symbole du règne de la haine. Cet exilé sardonique est une hyperbole suggérant l'homme en recherche d'une vérité, d'un dieu absolu, même si celui-ci enseigne la haine.

A travers La Chute, Camus présente le tableau d'un homme séparé de lui-même, d'autrui et du monde physique. Clamence, l'avocat transformé en juge-pénitent, est une hyperbole d'un absolutiste révolté. Il joue le rôle de plusieurs bourgeois qui se sentent fautifs après la deuxième guerre mondiale.

Camus utilise des symboles religieux au lieu de symboles mythiques et primitifs, tels que le soleil et la mer. Le titre souligne plusieurs sens de la chute: le plus vaste est celui de la détérioration de la bienveillance, fond des qualités humaines.

Le nom, Jean-Baptiste Clamence, correspond au nom d'un prophète biblique, celui qui prépare la voie pour le Messie. Cependant, ce personnage s'appelle :

Jean-Baptiste Clamence, comédien, réfugié dans un désert de pierres, de brumes et d'eau pourries, prophète vide pour temps médiocres, Elie sans messie, bourré de fièvre et d'alcool, le dos collé à cette porte moisie, le doigt levé vers un ciel bas, couvrant d'imprécations des hommes sans loi.⁷

Ce prophète est l'antithèse du prophète biblique; il vit non pas dans le désert mais dans la ville morne et brumeuse d'Amsterdam. Il n'annonce pas de Messie pour le bénéfice de l'humanité. Il n'est pas un ascète mais plutôt un débauché qui milite contre la duplicité de l'être humain, alors qu'il en est le prototype par excellence: "une face double, un charmant Janus" (LC, p.47).

A vrai dire, sa mission est de préparer la voie pour les maîtres nouveaux et pour la servitude collective de l'humanité. Voici son crédo saugrenu:

Vive donc le maître, quel qu'il soit, pour remplacer la loi du ciel. Notre père qui êtes provisoirement ici . . . Nos guides, nos chefs délicieusement sévères, ô conducteurs cruels et bien aimés. Enfin, vous voyez, l'essentiel est de n'être plus libre et d'obéir dans le repentir, à plus coquin que soi. Quand nous serons tous coupables, ce sera la démocratie. La mort est solitaire tandis que la servitude est collective. Tous réunis, enfin, mais à genoux et la tête courbée. (LC, p.106)

Ce passage est une parodie sous la forme d'une prière lyrique, (Notre père. . . ô) du prophète biblique qui discourt pour ramener les gens aux régimes totalitaires. Les phrases binaires, qui commencent par "Quand nous serons . . ." et par "La mort est solitaire . . .", juxtaposent métaphysiquement les idées dans une alternance rythmique. La phrase tertiaire "Tous réunis . . ." exprime une symmétrie de forme et l'idée sardonique de l'esclavage des sociétés modernes par ses maîtres.

D'autres images et métaphores renforcent l'idée de la musique moderne; celle-ci est caractérisée par la dissonance, par l'échelle discontinue et par un rythme irrégulier. Le personnage de Clamence exprime une masse d'idées nihilistes, qui ont pour but la désintégration de la vie humaine. C'est un lyrisme grinçant--néanmoins passionné--qui souligne le malaise de l'humanité dans cette métaphore: "Cette cellule de basse . . . fosse qu'au Moyen Age on appelait le malconfort" (LC, p.88). L'image de "basse fosse" dépeint une cage où un prisonnier est incapable de s'étirer. Il est, au contraire, obligé de contracter son corps et de souffrir à cause du destin imposé par les autres. L'hyperbole des poissons du Brésil présente l'image du nettoyage infligé par l'organisation moderne. "On va vous nettoyer . . . et les petits dents s'attaquent à l'os jusqu'au dos" (LC, p.18). En d'autres termes, lorsqu'on accepte de se conformer aux règles, on s'expose à cette organisation qui peut vous nettoyer jusqu'au squelette. Clamence continue alors son concert d'ironie par cette vision: "Il y a cent cinquante ans, on s'attendrait sur les lacs et les forêts. Aujourd'hui nous avons le lyrisme cellulaire" (LC, p.98). De cette façon laconique, il décrit la condition humaine où l'on doit vivre séparé de la nature et d'autrui dans les cellules des camps de concentration, les prisons ou dans les logements anonymes.

A la fin de son exposé personnel, Clamence réintègre tout son nihilisme; il refuse encore une fois

de sauver la jeune fille dans la Seine, en disant: "Une seconde fois, hein, quelle imprudence . . . Brr! L'eau est si froide. Il est trop tard, il sera toujours trop tard. Heureusement" (LC, p.113). Clamence reste donc une hyperbole grotesque d'un absolutiste jusqu'à la fin de l'histoire. Sa révolution consiste à nous dévoiler le désaccord du monde moderne. La structure de La Chute apparaît comme une fusion de reprises musicales, de mouvements d'idées qui se développent en profondeur. La Chute est un continuum de concert faisant retentir des notes discordantes de l'esprit moderne qui cherche quelque chose d'extraordinaire comme l'esclavage, la guerre ou la mort.

Le lyrisme, dans plusieurs oeuvres de Camus (1913-1960), se développe au fur et à mesure que Camus, lui-même, affronte sa "propre" existence. Né en Algérie, le jeune Camus a cette joie de vivre que l'on trouve chez les habitants du littoral méditerranéen. Dans Noces (1938), il se passionne pour le soleil brulant et pour la terre exotique de la belle Algérie. A cause de ses origines, Camus devient plus sensible à la souffrance des autres. Il n'a qu'un an lorsque son père meurt; sa mère sourde est obligée de faire des ménages pour entretenir sa famille. Au lycée, Camus a sa première crise de tuberculose; la tuberculose lui fait prendre conscience de sa mortalité et éprouver un désir de vivre pleinement en toutes circonstances; ainsi, le roman, L'Etranger (1942), dénonce la vie mécanisée d'un employé de bureau.

Lorsque la deuxième guerre mondiale éclate en Europe, Camus se révolte contre la tyrannie d'Hitler; il travaille pour la Résistance, à la rédaction de Combat. Après la guerre, Camus publie un roman allégorique, La Peste (1948), au sujet d'une force malinge, imposée au peuple d'Oran. Par la bouche d'un anti-prophète "vide pour temps médiocre," Camus examine la liberté et la responsabilité de l'être moderne aussi bien que son aliénation à la société, dans La Chute (1956). Finalement, Camus essaie de

reconcilier l'être humain et son univers sans l'aide de Dieu et sans le fard d'une doctrine absolutiste dans L'Exil et le Royaume (1957). En tant qu'artiste, Camus communique ses idées avec puissance et s'emploie à nous faire sentir par le lyrisme les conflits et les problèmes de notre temps. Homme extraordinaire, il lutte contre les forces qui minent l'intégrité et le bonheur humains. Le monde reconnaît la noblesse de ce poète-prosateur au moment où il lui accorde le Prix Nobel en 1957.

CAROLE STEVENS
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹S. John, "Image and Symbol in the Work of Albert Camus," French Studies, 9, No.1 (Jan. 1955), 42.

²Albert Camus, "Les Noces à Tipasa," Noces suivi de l'Eté (Paris: Gallimard, 1959), p.11. Further references to this volume are indicated by NE.

³Albert Camus, L'Etranger (Paris: Gallimard, 1942), p.10. Further references are indicated by LE.

⁴Albert Camus, La Peste (Paris: Gallimard, 1947), p.211. Further references are indicated by LP.

⁵Germaine Brée, Camus (New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press, 1959), p.51.

⁶Albert Camus, "La Femme adultère," L'Exil et le royaume (Paris: Gallimard, 1957), p.34. Further references are indicated by ER.

⁷Albert Camus, La Chute (Paris: Gallimard, 1956), p.93. Further references are indicated by LC.

George Dandin: Document social

La comédie George Dandin ou le mari confondu (1668) de Molière est une pièce de théâtre particulièrement intéressante de plusieurs points de vue. D'une part, elle résume bien des courants généraux de la pensée de l'époque, et pose, sous le voile du comique, bon nombre de problèmes dont les morales diverses du XVII^e siècle se préoccupaient. D'autre part, son ambiguïté même explique en partie les difficultés des critiques à saisir "le vrai Molière." Faut-il décider en faveur d'un Molière moraliste, observateur et critique de son siècle, inventeur de la comédie de vérité,¹ ou bien d'un Molière homme de théâtre, technicien, héritier des traditions comiques, et nullement psychologue ou moraliste?² Jusqu'où va l'illusion comique? Le ballet de Molière est-il, comme le veut Fernandez, "le saut dans l'au-delà, l'élan sans retour, sans réaccommodation factice à l'optique du monde"?³ N'y a-t-il aucun rapport entre la scène et la salle, aucun pont qui joigne le parterre et l'île enchantée du théâtre? Ou bien, au contraire, le théâtre est-il une manifestation de la réalité sociale?

Certes, la part de la convention comique est grande. Molière puisa le thème de George Dandin dans la Jalousie du barbouillé, créée sans doute vers 1646, la plus vieille farce de son répertoire du temps des apprentissages provinciaux, et qui rejoint d'une ligne plus ou moins directe l'ancienne tradition des farces françaises et de la Commedia dell'arte italienne. L'intrigue de George Dandin, comme de la Jalousie, se réduit au motif central de l'action de presque toute farce, le retournement de la situation, le dupeur dupé, et s'enracine davantage dans la convention tradi-

tionnelle par son sujet principal archiconnu, la guerre sempiternelle entre les sexes. Les personnages sont également conventionnels: le triangle de mari rustre, de femme rusée, de jeune amant, secondés tous par leurs domestiques. Les jeunes triomphent toujours du vieux barbouillé, tyran jaloux qui brutalise sa jeune femme, mariée contre son gré. Le caractère conventionnel de la Jalousie est souligné par l'emploi des masques traditionnels et des visages barbouillés de farine de la Commedia dell'arte; vingt ans plus tard, le recours au ballet et à la chanson accentuait le côté chimérique de George Dandin,⁵ qui faisait partie du Grand Divertissement Royal de Versailles de juillet 1668 et qui se terminait joyeusement par une sorte de bacchanale pastorale. Mais les vingt ans qui séparent le Molière farceur de province du Molière comédien du roi ont opéré une certaine évolution, et George Dandin, malgré ses éléments de farce, se trouve, grâce à l'évolution sociale qui a eu lieu en même temps, enrichi de toute une expression dynamique et complexe de la réalité sociale de l'époque. C'est là que réside la signification majeure de cette pièce, car, comme le dit si bien R. Albanese, "le fait théâtral se montre tiraillé entre deux forces contradictoires: d'une part, l'exaltation des idéologies, des valeurs que des groupes épousent, et, d'autre part, la négation implicite et radicale de ces mêmes idéologies."⁶

Un des indices les plus révélateurs de la nouvelle signification acquise par cette ancienne farce refaite à la morale d'un nouveau public est le fait que cette pièce fort prisée par les invités au Grand Divertissement Royal, privée des intermèdes pour sa représentation devant le public à Paris sur le théâtre du Palais-Royal la même année, n'obtint qu'un succès médiocre et prit même un accent assez âpre.⁷ On se demande pourquoi depuis longtemps, et une des raisons principales est sans doute que, une fois supprimé tout l'apparat pastoral et joyeux, la pièce apparaît dans tout le

sérieux et l'actualité du conflit conjugal doublé du conflit irrémédiable entre les classes sociales et entre les codes moraux que ces classes opposées épousent. Le vieux barbon dont la jalousie excessive et ridicule était justement punie dans la Jalousie est devenu un bourgeois, pas trop méchant au fond, qui est présenté comme ridicule précisément parce que c'est un bourgeois, dont l'infériorité naturelle se voit exagérée par la comparaison continuelle avec la "qualité" de sa femme et de ses beaux-parents. Ceux-ci, tout en le méprisant lui ont donné leur fille parce que Dandin était riche et que son argent "a servi à reboucher d'assez bons trous" (GD I.iv.). Selon certains, dans cette aventure, seul Dandin, aux yeux de Molière,⁸ est coupable de folie et de manque d'honnêteté, cette dernière qualité étant la fidélité au rang qu'on tient dans le monde.⁹ Un bourgeois qui n'est pas fidèle à sa bourgeoisie, c'est-à-dire à la modestie de sa condition et à une certaine infériorité sociale,¹⁰ devient ridicule par sa prétention et invite les risées du public et le dédain de la noblesse aux rangs de laquelle il cherche à s'insinuer. Et, malgré l'axiome de certains que le héros comique ne se convertit jamais,¹¹ c'est ce que Dandin a vite appris; désormais complètement désabusé, il ne s'étonne plus de l'attitude de ses beaux-parents, et dès le début de la pièce il reconnaît sa folie:

Que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme! . . . J'aurais bien mieux fait, tout riche que je suis, de m'allier en bonne et franche paysannerie que de prendre une femme qui se tient au-dessus de moi, s'offense de porter mon nom, et pense qu'avec tout mon bien je n'ai pas acheté la

qualité de son mari.

(GD I.i.)

Mais, si Dandin a été assez malavisé pour accepter ce mariage comme une occasion de s'élever, il a fallu toutefois deux partis pour conclure le contrat, et les Sotenville, eux, sont également coupables en fait d'honnêteté. Au lieu de rester fidèles à leur rang haut et de continuer à dédaigner le paysan et le bourgeois enrichis, ils ont trahi leur code en cherchant comme gendre un homme qui leur était inférieur mais qui avait le grand avantage compensateur de la richesse. Ils ont imposé leur choix à leur fille malgré elle:

M'avez-vous, avant le mariage, demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous? Vous n'avez consulté, pour cela, que mon père et ma mère; ce sont eux, proprement, qui vous ont épousé . . .

(GD II.ii.)

et ainsi, le "bourgeois gentilhomme" et le gentilhomme malhonnête ont conclu ce marché qui crée une situation en réalité pathétique, confinant au scandale et même au tragique. En dépit de l'orgueil prétentieux et désormais pour ainsi dire illégitime des Sotenville, Molière ne songe pas à nous émouvoir contre ceux qui abusent de la différence des rangs, dit Bénichou, et la pièce entière est conçue de façon à égayer le public au dépens du mari bourgeois. D'ailleurs, presque tous les bourgeois sont ridicules chez Molière, et bien entendu, la représentation caricaturale du bourgeois et du paysan était une tradition littéraire, mais l'attaque continue de Molière contre les bourgeois avait des causes historiques et sociologiques bien réelles.¹²

Revenons aux changements dans l'ordre social

auxquels nous avons déjà fait allusion. Auerbach nous rappelle que dans la première moitié du XVII^e siècle, les forces culturelles qui régissaient la pensée du public ne venaient pas de la cour, mais de la ville, de la grande bourgeoisie et des salons.¹³ (L'influence de la cour a commencé à prédominer seulement avec l'avènement du règne de Louis XIV, qui a dû mener une campagne continue pour assurer l'unité et la cohésion de la nouvelle culture.) Et dans le domaine de la morale sociale, la distinction bourgeoise entre la raison et la déraison fonctionnait comme un mécanisme social, nous apprend Foucault,¹⁴ et il y a eu vers 1650 l'établissement de nouvelles normes, essentiellement bourgeoises, dans l'intégration sociale. L'âge classique a commencé à appréhender la folie comme désorganisation de la famille. La structure familiale valait à la fois comme règle sociale et comme norme de la raison et devenait ainsi un des critères essentiels de la raison.

On assiste à cette époque à la grande confiscation de l'éthique sexuelle par la morale de la famille. Longtemps le mouvement "précieux" lui a opposé un refus dont l'importance morale fut considérable: l'effort pour réveiller les rites de l'amour courtois et en maintenir l'intégrité par-delà les obligations du mariage, la tentative pour établir au niveau des sentiments un solidarité et comme une complicité toujours prêtes à l'emporter sur les liens de la famille, devaient finalement échouer devant le triomphe de la morale bourgeoise. L'amour est désacralisé par le contrat. 15

Ce n'était pas seulement dans le domaine de la sexualité que les exigences familiales bourgeoises

devenaient rigoureuses; il s'agissait avant tout d'éviter que le patrimoine ne soit dilapidé ou qu'il ne passe dans des mains indignes. Ainsi les Sotenville se verraient justifiés dans leur choix de gendre car il s'agit de restaurer et de protéger la fortune de la famille. Et George Dandin aurait désormais le droit de tyranniser sa femme au nom de l'institution sacrée du mariage et de la famille.

Sous Louis XIV, cependant, ce sont de nouveau les attitudes et les habitudes de pensée de la noblesse qui s'imposent et qui deviennent les idées moyennes de l'époque, car le public bourgeois façonne ses goûts suivant ceux du beau monde. "Paris est le singe de la cour."¹⁶ Molière écrivait pour la cour et se montrait toujours partisan de la vue noble de la vie à l'encontre des habitudes bourgeoises. Mais dans l'aristocratie domestiquée par Louis XIV, la prétention à la grandeur commence à se perdre dans les appâts du plaisir et produit la notion de privilège, de supériorité gratuite et qu'on ne songe pas à justifier, qui prend la première place dans la vie noble au fur et à mesure que l'aristocratie cesse d'exercer une fonction sociale effective, devient en fait inutile, et ne peut désormais exiger qu'un respect de nature servile. Ainsi, l'irrésistible préséance de l'amant de haut parage sur le mari légitime reproduit un genre de relations observable dans toute la société de ce temps-là,¹⁷ et le thème du privilège noble ou du "droit de seigneur" qui est celui d'Amphitryon, et, retenu à l'échelle de la vie réelle, celui de la Princesse d'Elide et de Dom Juan, est aussi à la base de George Dandin, dont le personnage éponyme ne peut rien contre l'amant noble de sa femme:

De quoi s'avise-t-il aussi, d'être jaloux de sa femme, et de vouloir qu'elle soit à lui tout seul? C'est un impertinent, et monsieur le vicomte lui fait trop d'honneur. (GD III.i.)

Le bourgeois est surtout ridicule en amour, où ses caractéristiques caricaturales traditionnelles-- l'avarice, la jalousie, la tyrannie domestique-- ne sont guère convenables au bel amour d'inspiration courtoise. Molière aime peindre le bourgeois qui veut posséder une femme comme il ferait une terre ou une cassette d'argent, et George Dandin paraît, aux yeux d'Angélique au moins, un jaloux forcené comme Arnolphe:

Comment, parce qu'un homme s'avise de nous épouser, il faut d'abord que toutes choses soient finies pour nous, et que nous rompions tout commerce avec les vivants! C'est une chose merveilleuse que cette tyrannie de messieurs les maris; et je les trouve bons de vouloir qu'on soit morte à tous les divertissements, et qu'on ne vive que pour eux.

(GD II.ii.)

Nous voilà amenés à un des problèmes principaux de la pièce George Dandin et de la société dont elle est née: la liberté des femmes. La tradition gauloise et farcesque est pleine de femmes débauchées, perfides, vicieuses, mais la misogynie était réellement et profondément enracinée dans la pensée de l'époque, et des enseignements presque aussi exagérés que ceux qu'un Arnolphe donnait à une Agnès triomphaient encore dans l'éducation ordinaire qu'on donnait dans les familles ou au couvent, et régissaient les moeurs communes.¹⁸ La préciosité, réincarnation de la courtoisie médiévale, essayait de combattre les institutions patriarcales et essentiellement bourgeoises qui violaient la liberté sociale et morale de la femme. Les précieuses s'attaquaient aux mariages arbitraires et aux rapports malhonnêtes qui en résultaient souvent. Ainsi, toute la

situation de contrainte conjugale de George Dandin a pour cause le choix de mari que les parents d'Angélique lui ont imposé malgré sa jeunesse, et la brutalité et la tyrannie "bourgeoises" que ce mari se croit en droit d'exercer sur sa femme devenue possession, achetée par ses biens. Molière a protesté contre les moeurs et les préjugés ancrés dans la bourgeoisie et qui tenaient en esclavage tant de jeunes femmes, et, en cela, il s'est fait partisan des précieuses, ce qui, cependant, ne l'a pas empêché par la suite de s'emporter contre leurs excès ridicules. Le sujet quasi-universel de ses pièces est la lutte des femmes et des jeunes gens contre les entraves familiales, représentées le plus souvent par quelque vieillard, et le triomphe des jeunes sur la contrainte et les vieux préceptes familiaux et bourgeois démodés.

Molière, malgré l'effort de la critique du XIX^e siècle pour faire de lui le partisan du bon sens bourgeois, apparaît plutôt comme le porte-parole du bon ton noble. En s'attaquant à l'autorité paternelle et martiale, institution sacrée de la morale bourgeoise, il a pour lui l'opinion de la cour et des salons. C'est une lutte qui met aux prises, encore une fois, deux courants littéraires, deux traditions dramatiques et romanesques où il entre une bonne part de convention livresque, deux traditions également anciennes et puissantes qui vivaient côte à côte depuis le moyen âge: la tradition courtoise et le courant d'esprit gaulois, le culte de la femme idéale et toute-puissante dont l'amour peut encourager les hommes à la vertu et à de belles actions héroïques, et la veine burlesque de la femme perfide et querelleuse qui fait inévitablement des cocus. Et Molière, homme de théâtre, savait tirer le maximum d'effet comique de cette opposition de traditions si bien ancrées dans la culture française. Mais il y a bien plus que cela dans son oeuvre. Elle se double d'une valeur idéologique au service d'une situation sociale bien

réelle. Le théâtre de Molière est "un mode d'intégration culturelle" qui constitue un principe de cohésion sociale.¹⁹ "Le ridicule déshonore plus que le déshonneur."²⁰ Dans George Dandin, le dramaturge essaie de ridiculiser les excès et les préjugés et bourgeois et aristocratiques; il montre du doigt d'un côté Dandin, bourgeois qui tâche de sortir de sa classe sociale, de l'autre côté les nobles malavisés qui, oubliant leur position et ayant besoin de rétablir leur fortune, troublent la hiérarchie en prenant un gendre dans la bourgeoisie. Angélique est la victime de cette transgression sociale, et celle-là, quand elle se révolte à la fin, fait le désespoir de son mari. Sans doute bien des incidents pareils ont dû se passer dans la vie réelle de l'époque.

La richesse et l'influence bourgeoises étaient des forces que Louis XIV a dû combattre pour imposer son nouvel ordre. La bourgeoisie, qui suivait l'aristocratie et adoptait ses attitudes, mais qui tenait le vrai pouvoir politique et économique,²¹ devait être unie par des liens psychologiques et sociaux à la noblesse qui avait le prestige mais qui n'avait plus le pouvoir; et le moyen d'accomplir cette unité, c'était d'intégrer la bourgeoisie à la cour en la faisant aspirer à l'honnêteté, et par là de l'assujettir au pouvoir royal. Le théâtre de Molière apparaît donc comme une sorte de propagande négative, qui, en faisant éclater le ridicule des personnages qui ne savent pas s'intégrer dans la belle société et qui troublent l'ordre social-- George Dandin et les Sotenville--prône l'établissement et le maintien de la paix et de l'unité auxquelles Louis XIV rêvait.

En conclusion, écoutons J. Duvignaud: "L'art de Molière doit davantage à des incitations situées à des niveaux différents dans l'échelle de l'expérience sociale qu'à une tradition continue agissant comme une impulsion unique."²² On ne peut pas expliquer Molière par la farce ou la sottise du moyen

âge. Il faut tenir compte de "la part prométhéenne de la réalité sociale," c'est-à-dire "ce secteur de la réalité sociale où les hommes pris collectivement ou individuellement entrevoient la possibilité de la transformation ou de l'éclatement des structures sociales par suite de l'action humaine concertée."²³ On trouve chez Molière la conscience d'une action possible contre les structures sociales représentées dans George Dandin par le personnage éponyme et par les Sotenville. Le théâtre de Molière, loin d'être la simple continuité des traditions ou le produit des conventions, a pour contexte la société réelle, une "expérience collective mouvante, créatrice, dominée par les rivalités des groupes, les conflits de la liberté et des contraintes étouffantes."²⁴

ANNE AMARI PERRY
EMORY UNIVERSITY

NOTES

¹Daniel Mornet, Molière (Paris: Boivin, 1943), p. 189.

²René Bray, Molière homme de théâtre (Paris: Mercure de France, 1954), p. 340.

³Ramon Fernandez, La Vie de Molière (Paris, 1938), cité par Robert J. Nelson, "L'Impromptu de Versailles Reconsidered," French Studies, 11 (1957), p. 313.

⁴Jean Duvignaud, Sociologie du théâtre: essai sur les ombres collectives (Paris: PUF, 1965), p.1.

⁵Bray, p. 338.

⁶Ralph Albanese, Le Dynamisme de la peur chez Molière (University, Miss.: Romance Monographs, Inc., 1976), p. 10.

⁷Molière, Oeuvres complètes, éd. P.-A. Touchard (Paris: Seuil, 1962), p. 411.

⁸Paul Bénichou, Morales du grand siècle (Paris: Gallimard, 1948), pp. 175, 191.

⁹Erich Auerbach, Mimesis, trad. W.R. Trask (Princeton: Princeton U. Press, 1953), pp. 369-70; Albanese, p. 37.

¹⁰Bénichou, p. 174.

¹¹Nelson, p. 312.

¹²Bénichou, pp. 175, 191.

¹³Erich Auerbach, "La cour et la ville," Scenes from the Drama of European Literature (New York: Meridian Books, 1959), pp. 138-39.

¹⁴Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique (Paris: Gallimard, 1972), pp. 92 ff.

¹⁵Ibid., p. 104.

¹⁶La Bruyère, Les caractères, De la ville, \$15.

¹⁷Bénichou, p. 166.

¹⁸Ibid., p. 189.

¹⁹Albanese, p. 203.

²⁰La Rochefoucauld, Maximes, §326.

²¹Auerbach, Scenes, pp. 162-74.

²²Duvignaud, p. 32.

²³Georges Gurvitch, Dialectique et sociologie
(Paris: Flammarion, 1962), p. 224, cité par Duvignaud,
p. 34.

²⁴Duvignaud, p. 36.

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 1977-78. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

TOM BOOKER
RAYMONDE BRITT
BARBARA CRAIG
MATTIE CRUMRINE
JOHN ERICKSON
LEE D. GERSTENHABER
J. THEODORE JOHNSON, JR.
JAN KOZMA
NORRIS LACY
HANS & ROSEANNE RUNTE
RONALD TOBIN
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS:

JEAN-PIERRE BOON
CLAIRE DEHON
DAVID DINNEEN
BRYANT FREEMAN
ANITA KAY
MURLE MORDY
SUSAN RAMSEY
ELIZABETH STERLING
PAT VAN SICKEL
JOHN WILLIAMS

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

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

