

chimeres



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

Chimères paraît deux fois par an, en automne et au printemps. Le prix de l'abonnement pour l'année scolaire est de \$2.00 (ou \$1.25 par numéro). Adresser les chèques à Chimères.

Envoyez les manuscrits (en double), les abonnements, et toute correspondance à l'Editeur, Chimères, P.O. Box 2093, Lawrence, Kansas 66044.



CHIMERES

Automne

1973

Rédacteur:

Dana G. Clinton-Roper

Conseillers universitaires:

John T. Booker
C. de la Ménardière
Anne Lacombe
Joannès Pichon
Kenneth S. White

Collaborateurs:

Linda Davisson	Susan Ramsey
Shirley Downer	Jean Salien
Kathleen Gallagher	Dorothy Jean Slentz
Lee Gerstenhaber	Carolyne Walters
Laura Heller	Gene Ann Warneke
Donna Chris Lorg	Elizabeth S. Witt
John E. Magerus	Geneviève M. Wolff
Jeffrey Osikowicz	Micheline Woolard

Terrence Wright

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture	Norris Lacy
Page 4	S. Sarsalin
Page 11.	Randy Breeden
Page 17.Mary Speagle
Page 24.	Alfredo Sanchez
Page 29.	Peter Dercher
Page 38.	Peter Dercher
Page 48.	Peter Dercher
Page 53.Susan Parham
Page 58.	Peter Dercher
Page 61.Kim Sandefur
Page 62.Susan Sifers
Page 71.	Joyce Hayashi
Page 78.Gary Samuelson
Page 84.Dean Olson

TABLE DES MATIERES

<i>Karla Perrin:</i> Réflexions	5
<i>Elizabeth Witt:</i> L'Univers réduit des <u>Bâtisseurs d'empire</u>	7
<i>Kathleen Gallagher:</i> Pastiches d'amour amoncelés.	19
<i>Terrence D. Wright:</i> La Fonction du merveilleux dans trois pièces surréalistes	21
<i>Guy T. Filosof:</i> Connaissez-vous Sonkin?. . .	30
<i>Jan Pallister:</i> Nostalgie	37
<i>Laura Heller:</i> Le Style roman dans quelques pièces médiévales.	41
<i>Jean-Claude Muller:</i> Ode aux parapluies . . .	59
<i>David Radd:</i> Des Soies.	60
<i>Bob Brown:</i> Le Malade se ranime	63
<i>Jean M. Salien:</i> Lettre à Dana Clinton-Roper sur la littérature haïtienne	71
<i>Jan Pallister:</i> Un noiseau noir.	83



REFLEXIONS

Karla Perrin

Le téléphone est sur une petite table de style Louis XIV. A gauche il y a une chaise tapissée de velours rose où je m'assieds quand je téléphone à mes amis.

Sous le téléphone se trouve un napperon, et le téléphone et la chaise se trouvent devant une porte à coulisse de verre qui ouvre sur le balcon.

Quand je suis en train de parler, je fais face à la porte à coulisse. Dans le verre de la porte, je peux voir quelqu'un--je sais que c'est moi--mais la qualité du verre me rend méconnaissable. J'ai l'impression d'être en train de parler à quelqu'un sur le balcon, qui me regarde et imite mes gestes.

Sur le mur en face de la porte à coulisse à la hauteur des yeux quand on reste assis, se trouve un miroir qui déforme un peu les objets et le visage. Je peux voir le miroir dans le verre de la porte à coulisse et je peux voir mon dos dans le miroir. La réflexion me donne l'impression que quelqu'un me regarde de derrière.

L'appel du téléphone m'assourdit. Le téléphone est beige, d'une teinte plus foncée que les murs. C'est d'un style familier--rien d'extraordinaire. Le fil du téléphone sort d'un trou dans le mur et mène au téléphone. Il y a une

chenille qui sort du téléphone et mène au récepteur. Je ne peux pas voir la bouche de la chenille parce qu'elle est cachée dans le récepteur. Quand je décroche le recepneur, la chenille s'allonge.

L'écouteur a sept petits trous qui ressemblent à ceux d'une poivrière. Le parleur a trente-sept trous et le parleur ressemble à une salière. C'est bizarre que le poivre soit le plus difficile à extraire mais la poivrière a peu de trous et ils sont petits. Le sel d'autre part est facile à extraire mais la salière a beaucoup de trous--trente-sept--et les trous sont grands. L'écouteur a peu de trous mais il est plus difficile d'écouter que de parler. Le parleur a beaucoup de trous qui doivent indiquer, sans doute, qu'il vaut mieux parler qu'écouter.

The University of Kansas

L'UNIVERS REDUIT DES BÂTISSEURS D'EMPIRE

Elizabeth S. Witt

En 1957 Boris Vian a écrit la dernière de ses pièces de théâtre, Les Bâtisseurs d'empire. La pièce elle-même ne fut publiée qu'en mars 1959 dans les Dossiers du Collège de 'Pataphysique' et ne fut jouée qu'en décembre 1959 par le Théâtre National Populaire. Elle est donc arrivée devant le public parisien à la fin d'une décennie qui avait vu le triomphe de l'avant-garde sur la scène. C'était un triomphe dont témoigne le succès rapide et éclatant d'un Ionesco ou d'un Beckett, et pour lequel les tentatives d'Apollinaire, de Jarry, de Cocteau et des surréalistes avaient lentement préparé le terrain. Boris Vian s'inscrit, semble-t-il, dans cette lignée de pionniers. M. Poirot-Delpech l'a même accusé de ne pas être lui-même d'avant-garde puisqu'il ne faisait que suivre docilement la trace de ses devanciers, particulièrement d'Ionesco.¹

La parenté d'esprit entre ces deux écrivains est incontestable. Ils ont en commun non seulement l'esprit pataphysique, mais aussi presque une obsession des phénomènes linguistiques, un parti-pris contre la bourgeoisie et tout ce qu'elle représente, et un désir apparent de démontrer le néant qu'est l'être humain. Cependant, Boris Vian ne doit pas tout à ces amis ou à ces prédécesseurs. Il traitait les mêmes thèmes, peut-être en moins noir, dans ses romans qui, eux, sont antérieurs à sa pièce, d'une

dizaine d'années. D'autre part, il me semble que Boris Vian, tout en employant quelques procédés du théâtre de "l'absurde", les a faits siens et en a tiré une conclusion tout à fait personnelle.

Dans cette thèse, je ne vais examiner qu'un des procédés de la pièce, le rétrécissement du champ d'action des personnages. Je voudrais montrer les différents plans sur lesquels se développe ce rétrécissement car la réduction du milieu se compose en réalité de plusieurs éléments. La réduction est sensible dans le milieu physique, le milieu social et le milieu temporel. En outre, je voudrais démontrer comment ce procédé de rétrécissement qui aboutit à la solitude totale et à la mort contribue au changement du concept du théâtre.

Le monde des personnages dans les Bâtisseurs d'empire se limite à un immeuble à plusieurs étages et qui contient, semble-t-il, plusieurs appartements. Les personnages déménagent plusieurs fois au cours de la pièce, mais ils restent toujours dans le même immeuble, montant simplement à l'étage supérieur. Cependant, chaque fois qu'ils montent d'un étage, ils se trouvent dans un plus petit appartement. Zénobie, la fille, se rappelle un moment dans le passé où ils avaient un appartement à six chambres. Quand le rideau se lève sur le premier acte, la famille est installée dans un appartement à trois chambres. Il a évidemment des sorties; en particulier, il y a une porte qui s'ouvre sur le palier. Cependant, on n'en sort que pour passer de l'autre côté du couloir pour rendre visite aux voisins. Il y a aussi un escalier qui monte à l'étage supérieur; l'escalier qui mène en bas a été bouché par le père lorsqu'ils sont arrivés. Au deuxième acte, il n'y a plus que deux chambres, et au cours de l'action les portes se ferment, d'abord celle qui ouvre sur la chambre à coucher des parents, ensuite celle qui donne sur le palier. Il ne reste plus que l'escalier pour en sortir. Au troisième acte, il n'y a plus qu'une chambre et elle est complètement sans issue sauf la fenêtre par

laquelle on ne pourrait sortir à moins de "se casser la gueule sur le pavé en tombant d'une hauteur de vingt-neuf mètres et des fractions,"² comme le remarque le père.

Le rétrécissement d'espace s'accompagne d'une perte continuelle d'objets familiers. Discuter sur le manque d'un objet quelconque devient un véritable refrain dans la pièce. Presque tout de suite en arrivant sur la scène, le père remarque qu'il n'a ni vis ni tourne-vis. On note encore la perte d'une radio, d'une pendule, d'un appareil photographique et ainsi de suite. Les longues énumérations de Cruche font ressortir ironiquement la pauvreté croissante de la famille. Par exemple, Cruche demande ce qu'ils voudraient manger, tout en suggérant un grand nombre de possibilités. Quand la mère lui demande ce qui reste dans la maison, Cruche avoue qu'il ne leur reste que des nouilles. Par conséquent, on a l'impression que le langage, qui reste assez riche en expressions, ne s'accorde plus avec la réalité.

La réduction du nombre d'objets qui les entourent semble inquiéter les personnages plus que la réduction dans l'espace disponible. Par exemple, Zénobie semble envisager le bonheur du passé par rapport à la quantité d'objets qu'elle possédait.

En bas, j'avais ma chambre, elle était bleue...au milieu, un petit bureau, dans le tiroir de droite mon album de photos de vedettes, en-dessous, mes cahiers de classe et mes livres sur l'étagère; et puis par la fenêtre, je voyais les arbres verts, le soleil passait toujours... (I, 55)

Zénobie est la seule à se souvenir clairement du passé et de son opulence relative; mais le père lui aussi montre qu'il est obsédé par les objets. Quand la porte de leur chambre à coucher ne s'ouvre plus, il s'inquiète tout d'abord des objets qui s'y trouvent. Quand il arrive à la dernière chambre, il s'occupe

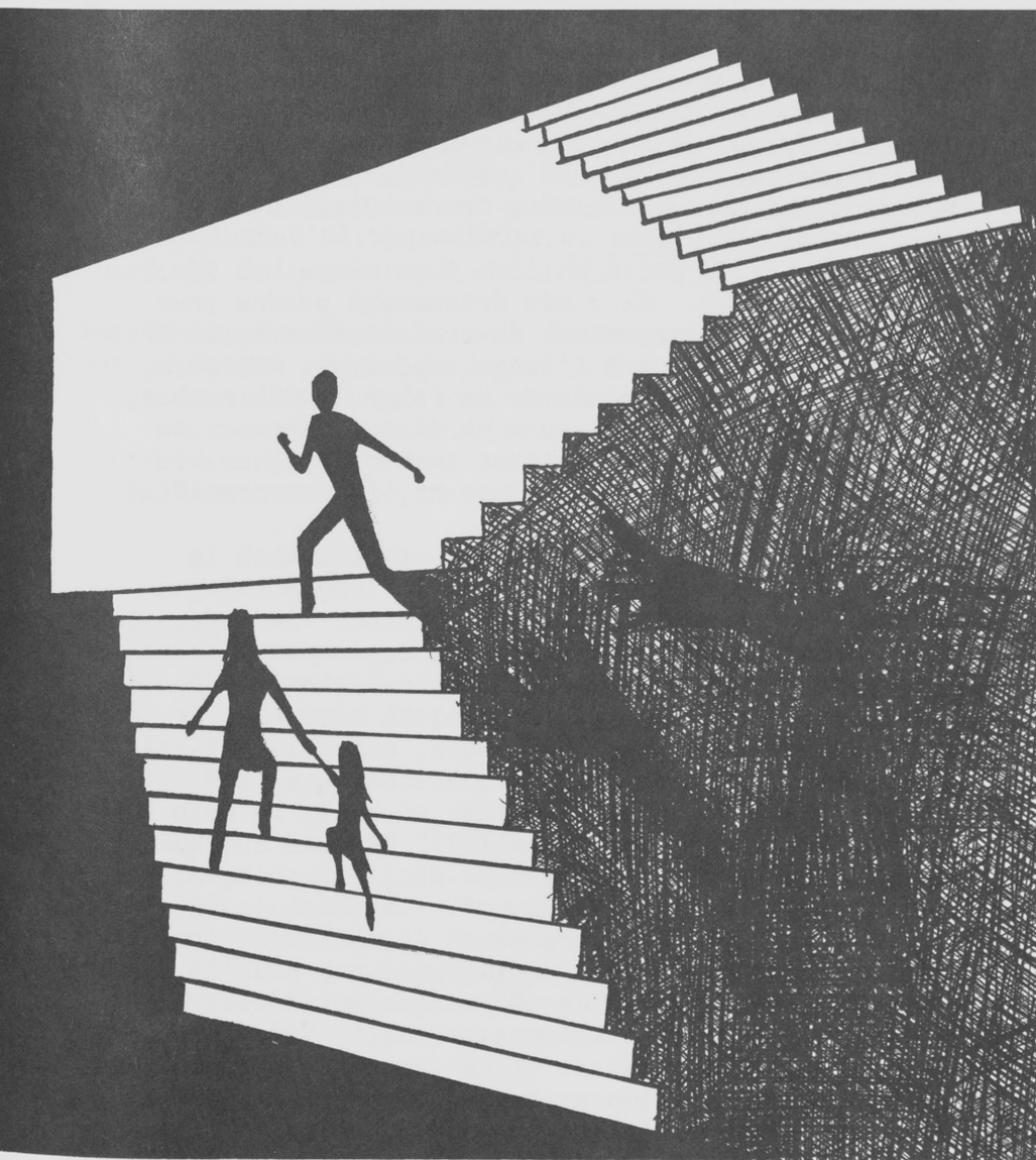
toujours principalement des objets. Par exemple, quand il reconnaît enfin l'existence du Schmurz, il lui offre les quelques objets qui lui restent comme une sorte d'hommage (III, 104). Et au moment où il constate qu'il ne pourra jamais sortir, il commence à faire une liste, comme autrefois Cruche, des plantes qu'il pourrait faire pousser sur le balcon. Pendant son monologue, il revient à ce même sujet chaque fois qu'il se trouve dans une situation difficile. Ceci est particulièrement évident lorsque le Bruit commence à monter. Il dit:

L'idée des capucines n'était pas si mauvaise, après tout, mais je pense que le chèvrefeuille me donnera des satisfactions d'un autre ordre...plus élevé. Ça ne se mange pas...je contrôlerai mes appétits...je n'entends rien! Je n'entends rien! (III,104-105).

A ce moment-là, le rôle important que jouent les objets dans la vie des personnages s'explique. Ils servent à distraire l'homme au sens pascalien du terme. Si une personne peut passer le temps à manipuler les objets, elle n'aura pas besoin de s'examiner et de sentir sa vraie condition.

Tel est certainement le rôle le plus important des objets, et de leur disparition, dans la pièce. Cependant, quelques-uns, comme la radio et la pendule, ont une autre importance parce qu'ils lient les personnages de la pièce à un monde humain extérieur à l'appartement. Leur disparition réduit le milieu de la famille sur le plan social. Au cours de la pièce, le rétrécissement du milieu social est aussi marqué que celui du milieu physique.

Sur ce plan aussi, nous avons l'occasion de connaître la situation d'autrefois, parce que les personnages en parlent. Zénobie se souvient d'une époque où elle allait à l'école et où il y avait des "dancings" pendant le week-end. Le père et la mère, en se rappelant le jour de leur mariage, nous



laissent voir qu'ils faisaient jadis partie d'une vraie société. Ils mentionnent en particulier les parents de la mère, le curé, le maire, et un cousin du père. Le père a même exercé une profession; il était équarrisseur à Arromanches. Cependant, à l'époque où commence la pièce, la société se réduit à la petite famille, la bonne, et la famille voisine. Au cours du deuxième acte, cette petite société se réduit encore. On apprend que Xavier, le fils des voisins, est mort. Bientôt, Cruche donne sa démission et s'en va. Et l'acte se termine par la fermeture permanente de la porte palière à un moment où Zénobie se trouve dehors. Elle est évidemment perdue pour toujours. Au commencement du troisième acte, la mère n'arrive pas à temps à l'étage supérieur. Le père, qui entend les hurlements de sa femme restée en bas, couvre la trappe de planches en disant, "Anna...Ce n'est pas une façon de laisser tomber les gens, tu sais..." (III, 95). Dès ce moment, il est complètement seul.

La question de la solitude est peut-être le leitmotiv le plus important dans le long monologue du père par lequel la pièce se termine. Ses réflexions sur la solitude mènent en deux directions. D'abord, il y a le problème de l'existence du Schmurz. Pendant les deux premiers actes, la mère, le voisin et le père s'amusaient à torturer le Schmurz, mais ils refusaient d'en parler. Par exemple, Zénobie dit que "il" n'était pas là quand ils étaient en bas. Le père répond, "Qui ça, n'était pas là?" Zénobie indique du doigt le Schmurz, et la mère dit, "Zénobie, ma petite fille, de qui parles-tu?" Le père ajoute, "Zénobie, tu devrais te reposer." (I, 51). Au troisième acte, quand il n'y a plus personne pour le distraire, le père est amené presque malgré lui à avouer l'existence du Schmurz. Il dit, "Or, je suis seul. Je l'ai déjà dit. (Il se retourne et voit le Schmurz..., on a l'impression qu'il comprend pour la première fois qu'il n'est pas devant un objet...) J'ai toujours eu l'impression d'être seul, en tout cas." (III, 101). Cependant, il n'est pas tout à

fait prêt à accepter la vérité. Il semble se débattre contre l'évidence et ne se proclame vaincu qu'au moment où le Bruit commence à se faire entendre pour la dernière fois.

Si je me sentais seul, c'est que je n'étais pas seul. Il s'ensuit que si je continue à me sentir seul... (Il s'interrompt, va à la porte, essaie de tourner le bouton et la martèle dans un accès de rage désespérée.) Ce n'est pas vrai...Je suis seul...Je ne suis pas seul, ici. (III,104)

Son désespoir devant le fait démontre qu'il ne veut pas se rendre compte de la vraie situation et que c'est sa solitude qui le force à le faire.

Au commencement de l'acte, le père trouvait encore des distractions, surtout par les mots, bien qu'il ait commencé à se poser les questions importantes.

Question: que fait l'homme seul dans sa cellule? (Il se reprend.) Cellule, le mot est trop fort...Mais je m'étais posé une question. Que fait l'homme seule dans sa retraite? Hum. Retraite. Le mot n'est pas très juste... (III, 96).

Le père essaie donc d'éviter la question en jouant sur les mots. Il sait néanmoins ce que la solitude lui impose. Il dit, "...et quel moment mieux choisi pour cerner la réalité...que celui où l'homme isolé par la force des choses, se trouve devant son âme nue qu'il regarde bien en face..." (III, 99). Or, il est évident que le père fait de son mieux pour ne pas regarder son âme et qu'il y réussit jusqu'au dernier moment. Mais juste avant de tomber, il semble se rendre compte de la vérité de sa vie.

J'ai toujours été seul...dans la poussière du passé, je ne distingue rien (il chancelle, son pied glisse, il reste accroché

à la fenêtre), elle couvre les gens comme des housses...des meubles...C'étaient des meubles...ce n'étaient que des meubles. (III, 105).

Les autres personnages de la pièce n'ont donc d'autre valeur que celle des objets. La communication entre eux était factice, et par conséquent, il restait des distractions qui empêchaient le père de voir qu'il était isolé. En fin de compte, il n'y avait personne sauf lui et son Schmurz.³

Le thème de la solitude fondamentale de l'homme est renforcé par le fait que les personnages, hors Zénobie, n'ont plus de mémoire du passé. Il s'agit d'un rétrécissement sur un autre plan, cette fois temporel. Comme sur les autres plans, le rétrécissement, déjà très marqué au commencement de la pièce, progresse en s'accélégrant. Au premier acte, le père et la mère se souviennent de leur appartement juste en-dessous bien qu'ils ne reconnaissent plus leur voisin, qui se trouvait déjà en face avant le commencement de leur ascension. Plus tard, la mère et le père font preuve d'une mémoire détaillée du jour de leur mariage. Mais, à l'acte trois, le père ne se souvient plus d'avoir eu de famille bien qu'il n'ait perdu sa femme que quelques minutes plus tôt. Quand il retrouve le costume qu'il avait porté pour son mariage, il n'a plus qu'une vague mémoire d'une cérémonie. Le père donne lui-même l'explication pour ce manque de mémoire. Il dit, "Nous courons à toutes jambes vers l'avenir, et nous allons si vite que le présent nous échappe, et la poussière de notre course nous dissimule le passé." (III, 104). Or il est évident que cette course est une mauvaise piste, car l'avenir de la pièce ne consiste que d'une réduction progressive du milieu et d'un isolement de plus en plus total.

La dissimulation du passé importe parce qu'elle contribue à l'isolement des personnages. Les parents de Zénobie ne peuvent nouer de vraie amitié avec leur voisin parce qu'ils ne se souviennent pas de lui.

Il leur reste donc toujours étranger. Pire encore, le manque de mémoire chez les personnages les isole de leur passé culturel. Le père surtout semble y être sensible. Il veut se sentir solidaire avec sa classe sociale et avec les "grands bâtisseurs de jadis qui fondaient leurs travaux sur le sens du devoir et de la chose commune..." (I, 63). Avant la fin de la pièce, il a complètement perdu ce sentiment de solidarité avec ses semblables et de continuité avec le passé. Il se trouve presque dans la même situation que le dormeur de Proust, qui, se réveillant au milieu de la nuit, ne sait plus qui il est. Proust le compare au premier homme, sans passé personnel ni collectif.⁴ Dénudés, le dormeur de Proust et le père des Bâtisseurs d'empire, se trouvent, angoissés, devant les questions principales que pose l'existence.

Le rétrécissement du milieu est un des procédés les plus importants de la pièce. C'est aussi une image qui résume en quelque sorte la pensée de l'auteur. Comme image, elle tire sa force de la pensée elle-même: l'homme pascalien, isolé et angoissé devant l'existence. En plus, l'image nous touche parce qu'elle présente hyperboliquement, bien sûr, une des réalités de la vie moderne. D'abord, elle fait penser à l'affaiblissement de la mémoire qui vient avec la vieillesse, et à la claustration progressive que subissent les vieux. D'autre part, elle fait penser à la vie urbaine moderne, qui se passe de plus en plus à l'intérieur des gratte-ciels.

Ce procédé, qui révèle l'homme dans son état primitif et devant les questions sans réponse, implique aussi un changement dans le concept du théâtre. Le père, loin d'être un cas spécifique et individuel, porte le nom de Léon Dupont, et semble ainsi représenter toute l'humanité. Comme l'a noté MM. Benay et Kuhn dans leur introduction au troisième volume du Panorama du théâtre nouveau, "le théâtre traditionnel s'efforçait de reconstruire l'homme dans son milieu et à un moment de l'histoire. Cette reconstruction...constituait une étude d'un cas."⁵ Par

contre, cette pièce, avec bien d'autres pièces de la période, semble être plutôt une enquête sur la condition de l'homme et sur les faibles tentatives de celui-ci de ne pas la reconnaître. Cette tendance a été bien illustrée par Martin Esslin, qui conclut que le Théâtre de l'Absurde est un théâtre de la condition humaine moderne.

...the Theatre of the Absurd is facing up to a deeper layer of absurdity--the absurdity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has deprived man of certainties...That is why, in the analysis...we have always seen man stripped of the accidental circumstances of social position or historical context, confronted with the basic choices, the basic situations of his existence...⁶

Le rétrécissement du champ d'action de l'homme semble être un procédé important pour la création d'une image de l'homme universel et non-individuel. Les personnages ne peuvent plus s'individualiser par leur milieu, par leurs possessions, par leurs relations sociales, ou même par leurs actes. Aussi la réduction des mondes matériel et social prive-t-elle les personnages de tout ce qui les empêche de considérer leur condition. Le théâtre devient donc lui-même religieux au fond dans le sens qu'il présente des images de l'être humain apeuré face aux forces mystérieuses et inexplicables de l'univers.

Les Bâtisseurs d'empire n'est certainement pas la meilleure pièce de l'avant-garde des années cinquante en France. Cependant, elle représente, à mon avis, l'un des meilleurs exemples de ce théâtre moderne qui s'occupe de la condition humaine. La manière dont Boris Vian se sert du procédé du rétrécissement contribue beaucoup à la force de la pièce. L'auteur en tire toute la force possible en démontrant le rétrécissement du milieu sur plusieurs plans à la fois et en le démontrant comme un phénomène progressif.

A travers l'image concrète de logement de plus en plus petit de Léon Dupont devient sensible la claustration de l'être humain dans une condition sans issue sauf dans la mort.

The University of Kansas



1

Bertrand Poirot-Delpech, Au soir le soir: Théâtre, 1960-70 (Paris: Mercure de France, 1969), p. 34.

2

Boris Vian, Les Bâtitseurs d'empire dans Panorama du théâtre nouveau, Vol. III, éd. Jacques G. Benay et Reinhard Kuhn (New York: Appleton-Century-Crofts, 1967), p. 96. Toutes les références aux Bâtitseurs d'empire se rapportent à cette édition et seront indiquées désormais dans le texte.

3

La question du Schmurz et de ce qu'il représente est un peu hors du sujet de cette thèse. Tous les critiques semblent être d'accord qu'il se lie de quelque manière avec la mort, ou peut-être avec la partie mortelle de chaque individu.

4

Marcel Proust, A la recherche du temps perdu (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), I, p. 5.

5

Jacques G. Benay et Reinhard Kuhn, "Introduction" au Panorama du théâtre nouveau, Vol. III (New York: Appleton-Century-Crofts, 1967), p. 2.

6

Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, revised updated edition (New York: Doubleday & Co., Inc., 1969), p. 352.

PASTICHES D'AMOUR AMONCELES

à Tristan Tzara

Il va sans dire...

Quelle originalité? pas.

Comment peut-on être Persienne? A travers les

volets baissés baisers volés

évanouissement en un autre que je est

Je n'existe plus qu'à travers l'écho de ton

regard regard regard regard

Plus de montagnes de firmament---elles se dissolvent en

boules ECLATANT en baisers de lave

Tu as donc vu ces boules de neige enflammées?

Mais comment isoler une Rose orange qui se mêle

aux immeubles à l'horizon

Je n'affirme rien rien rien
Sauf qu'une femme approximative aime approximativement
Sauf qu'Iseult t'attend à Tarbes
Sauf que le langage poursuit les étincelles de la pensée---
roues qui se déroulent en maints phénix flottants
Qu'est-ce que c'est que l'amour? Connais pas.
Un titre ne définit pas un carrosse de carottes colorées
Le citron non-pressé s'évapore; l'âpre averse tombe
de temps à autre
et surtout dans le salon
La nature d'amour pas morte. Déclaration suit.
peut-être

Kathleen Gallagher

The University of Kansas

LA FONCTION DU MERVEILLEUX DANS TROIS PIÈCES SURREALISTES

Terrence D. Wright

Le merveilleux apparaît comme un procédé dramatique souvent employé dans le théâtre surréaliste. Un cortège nuptial qui sort d'un appareil sur la Tour Eiffel, une femme nue qui saute d'une armoire, un garçon qui a six pieds de hauteur à l'âge de neuf ans, ce sont tous des exemples du merveilleux--ce qui est inattendu, bizarre, insolite, hors de la raison, et souvent impossible--que l'on trouve dans quelques pièces surréalistes. Mais il ne suffit pas de dire tout simplement que le merveilleux est ainsi un procédé capital dans le théâtre surréaliste sans approfondir comment le merveilleux fonctionne spécifiquement dans chacun des exemples précédents. En analysant Les Mariés de la Tour Eiffel de Cocteau, L'Armoire à glace un beau soir d'Aragon, et Victor ou les enfants au pouvoir de Vitrac, examinons les fonctions diverses du merveilleux et précisons l'effet surréaliste accompli par ce procédé dans chacune de ces pièces.

Au début de Les Mariés de la Tour Eiffel, Cocteau frappe le spectateur par les aspects irrationnels et mécaniques de la scène. On sent dès le premier mot des phonos un changement dans les rapports ordinaires entre les divers éléments théâtraux. Par exemple, ce qui se passe sur la scène n'est pas raconté par les personnages. De

plus, le fait que les phonos récitent d'une façon mécanique la narration et le dialogue des personnages dérobe à ceux-ci une spontanéité humaine. Ce dérèglement mécanique produit aussi un changement dans le rapport entre le spectateur et ce qui se passe sur la scène. Quand le rideau se lève, le décor est vide de personnages humains, et Phono Un annonce: "Vous êtes sur la première plate-forme de la Tour Eiffel."¹ Donc, la qualité de la conversation accomplie par l'emploi du pronom "vous" oblige le spectateur à devenir le seul participant actif et conscient dans cette scène hallucinatoire et mécanique.

Dès ce commencement ainsi dépourvu de présence humaine, il y a une progression rapide dérivant de l'absence d'action et aboutissant à des actions bien insolites. Ces actions, comme l'entrée du directeur de la Tour Eiffel, permettent de souligner l'irrationalité débordante de la pièce. Mais la métaphore surréelle de l'entrée du cortège nuptial, qu'il faut examiner en détail, donne un sens plus définitif à cette irrationalité.

Cette entrée, vue toujours à travers un dérèglement auditif et visuel, finira par donner une vue plus merveilleuse, plus poétique de la vie bourgeoise en famille. D'abord, les personnages de la noce semblent mécaniques parce qu'on les voit sortir d'un appareil. De plus, leur manière de marcher, "par couples en marchant comme les chiens dans les pièces de chiens" (p. 29), indique un ordre mécanique dans l'ensemble de l'action insolite. Tout comme l'aspect visuel, l'aspect auditif de la scène se mécanise aussi. Pendant que les personnages entrent sur la scène hors de l'appareil, les phonos les décrivent par clichés comme "douce comme un agneau" (p. 29) et "fraîches comme des roses" (p. 29). Le langage, déjà rigide et bizarre

parce qu'il provient des phonos et non des voix des personnages, se mécanise encore plus par l'emploi de ces clichés.

Ainsi, Cocteau crée-t-il un effet mécanique d'un des instants de la vie en famille. Par cet effet mécanique, la métaphore suggère le contrôle que les habitudes et conventions bourgeoises, comme le mariage, exercent sur l'individu. Mais il ne s'agit pas seulement d'une reconstruction des habitudes quotidiennes de la vie ordinaire à travers des dérèglements sensuels. En juxtaposant les habitudes bourgeoises au cadre fantastique, hallucinatoire, et merveilleux de la pièce, Cocteau réussit à éviter une satire trop sévère et même à transformer le banal en poésie.

Cette transformation du banal en poésie s'accomplit définitivement à la fin de la pièce par une image du merveilleux inattendue et saisissante. Tout comme la magie du langage de Cocteau a aidé à créer l'atmosphère mécanique et non-spontanée par l'emploi des clichés, elle aide maintenant à accomplir la transformation par une association très poétique des images:

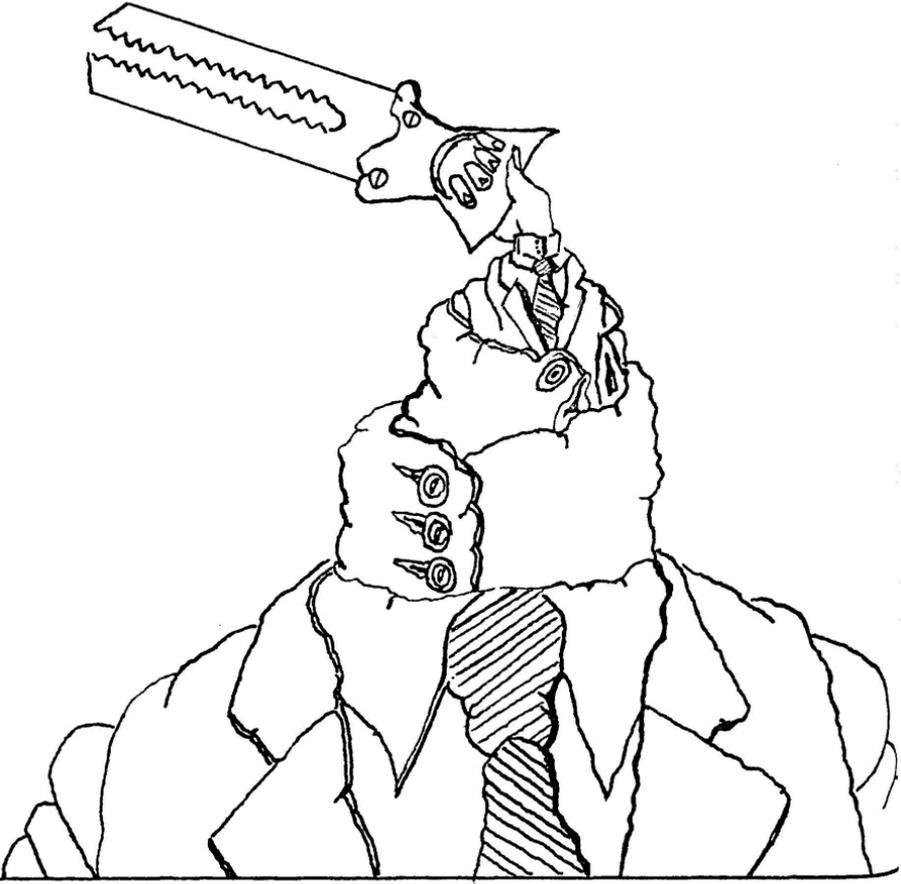
Phono Deux.-- ...Regardez l'objectif, un
oiseau va sortir.

Phono Un.--Une colombe!

Phono Deux.--L'appareil marche.

Phono Un.--La paix est conclue. (p. 44)

Cocteau se sert donc de l'apparition soudaine, inattendue, et merveilleuse de la colombe, associée évidemment avec la paix, pour indiquer la réconciliation du banal avec un niveau plus élevé, plus spirituel, à travers la magie d'une image poétique. Il est intéressant de noter en même temps que l'emploi d'une colombe pour symboliser une paix conclue n'a rien d'original.



Mais cet emploi d'un symbolisme assez ordinaire est bien convenable dans une pièce où il s'agit de transformer une réalité ordinaire en Beauté. Et c'est justement par ce procédé merveilleux de transformation que Cocteau peut montrer une autre réalité possible des habitudes bourgeoises, et c'est ainsi que la pièce prend sa valeur surréaliste.

Bien que L'Armoire à glace un beau soir commence par une scène inattendue, même choquante, la pièce renvoie bientôt à une situation bien familière quand Jules et Lénore entrent en scène. Mais il faut noter, par l'exemple de Les Mariés de la Tour Eiffel, que les surréalistes aiment transformer l'ordinaire en inattendu et en merveilleux. Bien qu'il soit évident que le procédé comique du couple adultère n'est pas original, leur conflit à travers le marteau--un instrument de terreur et d'attente--prend une multiplicité de significations auparavant cachées. La terreur de Lénore devant l'ouverture de l'armoire, par exemple, indique une peur trop intense qui apporte quelque chose de mystérieux, d'inconnu à cette scène presque trop typique: "Peur oui, c'est le mot. Du vent et de l'espace, des oiseaux entre mon soleil et moi, mon soleil là-bas sur les routes, qui achetait des marteaux" (p. 59). Alors, Jules, qui autrefois symbolisait un idéal qui protégerait Lénore contre l'invasion de la peur, menace de rompre cet idéal par son marteau. Et une autre réplique de Lénore souligne l'inéluclabilité même plus menaçante de cette ouverture: "Tôt ou tard, que le vent hurle ou s'apaise, il voudra ouvrir l'armoire" (p. 62). La tension de la pièce s'établit donc entre deux personnages dont les vœux s'opposent. Jules veut être lucide; il veut être éclairé sur leur condition. Et c'est justement la peur de cette révélation qui menace Lénore. Elle préfère rester ignorante en se regardant dans la glace de l'armoire plutôt que de

faire face à la peur inconnue qu'elle contient.

L'image de l'armoire se prête aussi à une multiplicité surréaliste de significations quand un rapport apparaît entre l'érotisme et la mort: "Tu sais la nuit, les ailes des oiseaux tapent sur les tuiles des toits, alors je me répète contre ton corps et tu murmures dans mes cheveux des mots mal réveillés comme des phares tournants...mes petits seins, et comme je ris nerveuse quand tu caresses mon dos où les épaules vont mourir" (p. 70). Avec ce rapport mystérieux et paradoxal établi entre l'amour et l'approche de la mort, la tension de la pièce s'augmente jusqu'à la véritable ouverture de l'armoire.

Mais c'est avec cette ouverture merveilleuse qu'Aragon brise toute idée fixe sur la signification de la pièce. L'apparition de tous les personnages du prologue ouvre non seulement l'armoire, mais aussi d'innombrables voies différentes d'interprétation, toutes merveilleuses, créées par l'imagination. L'automatisme bien réussi de cette scène rend ridicule le spectateur qui a essayé de discerner un drame spécifique et intégral dans l'intrigue vraisemblablement connue.

La violence de l'injure aux moeurs bourgeoises faite par la femme nue dans L'Armoire à glace un beau soir est un lieu commun répété par cette pièce-là et aussi dans Victor ou les enfants au pouvoir où la violence de l'illogisme règne dans le personnage de Victor. Comme Roger Shattuck dit à propos d'Apollinaire et du développement de l'esthétique surréaliste:

Following the decadents, paralleling Gide, and anticipating the surrealists and existentialists, Apollinaire finally had to confront the gratuitous act, "l'acte gratuit," as the extreme instance of human freedom. Since, in the Christian world of the West, charity has be-

come closely associated with reward in a life hereafter, its spontaneity and selflessness have tended to become tainted. One can maintain that the only domain of purely disinterested action that remains in the inversion of charity: unmotivated evil. It satisfies nothing deeper than whim.²

Certes le merveilleux de Victor se trouve dans sa taille gigantesque et dans son intelligence parfois précocce qui rend très souvent enfantins les efforts des adultes pour le comprendre. Pour mieux comprendre cette pièce difficile, il faut examiner le personnage de Victor et la technique comique employée par Vitrac.

Les premiers mots de Victor dans la pièce montrent à la fois son intelligence et sa violence quand il transforme les mots de la litanie: "Et le fruit de votre entaille est béni" (p. 81). Quelquefois, il se révèle presque rédempteur par sa lucidité pénétrante de la lassitude morale des adultes: "Vous, la femme adultère, ne vous récriez pas! Toi, le père indigne! moi, la mère infortunée! vous, mes enfants, témoins inévitables et porteurs de la rédemption! (p. 149). Et à la fin de la pièce il semble avoir une révélation mystique et purificatrice avec sa découverte de l'Uniquat: "Oui, Euréka! j'ai trouvé les ressorts de l'Uniquat" (p. 155). Mais, comme ses premiers mots dans la pièce indiquent, il ne faut pas croire que Victor soit un personnage tout-à-fait sympathique. Victor est de temps en temps aussi méchant que pur. Par exemple, il blâme Lili d'avoir cassé le vase, et il oblige constamment Antoine à se déranger. Vitrac arrive donc à créer un personnage qui n'est ni enfant, ni adulte; qui n'est ni pur, ni corrompu; qui n'est ni intelligent, ni ignorant.

Tout comme le développement du personnage de

Victor, la technique comique de Vitrac comprend plus d'un seul aspect. Certes on peut dire que la pièce est une satire assez brutale de la vie moderne en famille. Mais il y a toujours le problème de la taille gigantesque de Victor. Comme le procédé comique du couple adultère employé dans L'Armoire à la glace un beau soir, le leitmotiv du gigantisme n'est pas original chez Vitrac. Au seizième siècle, Rabelais s'est servi de la taille d'un géant pour rendre burlesques ses rapports avec ceux qui l'entouraient. Il est intéressant de noter aussi que, surtout dans Pantagruel, le gigantisme chez Rabelais vise un absolu--la soif absolue des connaissances et des expériences humaines. Mais Vitrac transforme cet absolu en un absolu destiné à détruire toutes les conceptions ordinaires et bourgeoises de l'enfance et de la maturité, de l'intelligence et de l'ignorance, du pur et du corrompu.

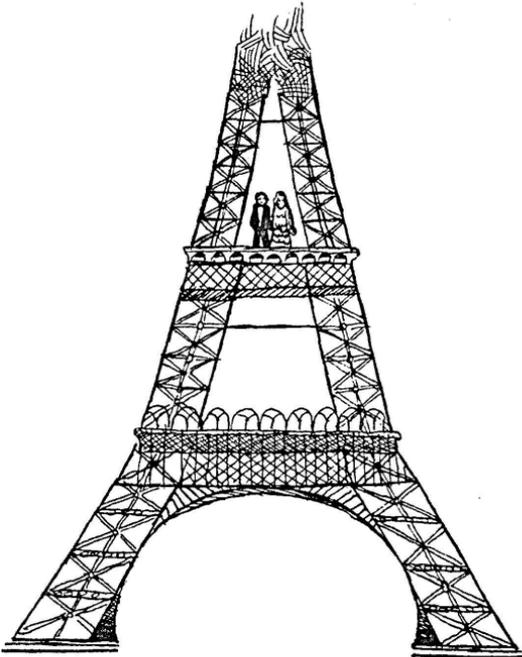
Par le personnage de Victor, Vitrac essaie donc "d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme."³ Le merveilleux surréaliste du personnage de Victor se trouve dans le fait qu'il défie en hyperbole l'illogique, l'irrationnel, le saugrenu. A vrai dire, L'Armoire à glace un beau soir montre plus d'automatisme surréaliste que les deux autres pièces par la rupture complètement inattendue de la tension dramatique accomplie par les personnages du prologue. Et dans Les Mariés de la Tour Eiffel, l'aspect mécanique et non-spontané des habitudes bourgeoises se joint au merveilleux fantastique et rêveur du décor surréaliste pour s'élever à un niveau plus poétique et spirituel.

NOTES

¹Robert G. Marshall et Frederic C. St. Aubyn, éd., Trois Pièces Surréalistes (New York: Appleton-Century-Crofts, 1969), p. 26. Ce volume comprend les textes des trois pièces examinées dans cette étude. Toutes les citations suivantes du texte d'une pièce y renverront et seront indiquées dans le texte de l'étude par le numéro de la page où la citation se trouve.

²Roger Shattuck, The Banquet Years (1955; rpt. Toronto: Vintage Books, 1968), p. 305.

³André Breton, Manifestes du surréalisme (Paris: Gallimard, n.d.), p. 122.



CONNAISSEZ-VOUS SONKIN?*

Guy T. Filosof

François Sonkin est l'un des romanciers français qui s'avère le plus original. Il exerce le métier de médecin depuis 1947. D'abord généraliste pendant douze ans dans le XX^e arrondissement, quartier populaire de Paris qu'il habite, en 1962 il est gynécologue et chargé de consultations à la clinique de la Faculté de Médecine de Paris. Prochainement, M. Sonkin est appelé à prendre la direction de l'Hôpital Protestant de Paris.

Il débute dans la littérature à quarante ans avec La Dame (1964), publiée chez Julliard dans la collection des "Lettres Nouvelles," et saluée par la critique comme l'oeuvre la plus originale de l'année. Sous un ton humoristique mais louche, à travers un sujet d'une banalité trompeuse, perçoit un roman dont la nouveauté ne se réclamait de personne, sinon de la seule vision de son créateur. Chez Denoël, dans la même collection, ont depuis

* Je tiens vivement à remercier M. Sonkin qui, peu après son retour d'un voyage en Grèce et dans sa lettre du 6 septembre 1971, a bien voulu non seulement me fournir les éléments de l'interview que l'on trouvera ci-après, mais aussi me nommer son traducteur officiel aux Etats-Unis.

paru Admirable (1965), Le Mief (1967), et Les Gendres (1970), romans chaleureusement acclamés et qui confirment l'originalité ainsi que le talent d'un auteur vu par Etienne Lalou comme un unique mélange de sociologue et de poète. Pour une oeuvre extrêmement sensible à l'échec de la plupart des rapports humains, François Sonkin a reçu, en 1970, le Prix Nimier.

Ces quatre romans évoluent dans le cadre de cette société bourgeoise de consommation où nous vivons. La dame et le narrateur se retrouvent régulièrement dans une chambre d'hôtel. Bourgeoise vaine et coquette, elle aime se promener, bavarder, aller à des cocktails où elle peut faire valoir sa toilette et son amant. Par sa seule présence, la dame provoque un décalage entre le narrateur et le monde extérieur, monde qu'il découvre à neuf et qu'il se met à inventorier dans un langage à la fois objectif et hallucinant. Sous l'oeil-loupe du narrateur, l'univers de la dame se transforme en un monde étrange voire surréel, qui ne va pas sans rappeler les fameux dessins de L'Autre monde de Grandville. Valsent et se côtoient sur les gazons et plaines à cocktails, autour de la dame, des êtres-objets hétéroclites: hommes tortues, hommes promenoirs, femmes-Jeanne d'Arc, femmes-taille, femmes-escarpin. Au sein de cette manipulation du monde et du langage, emporté par le tourbillon vertigineux du détail révélateur, le lecteur est saisi d'une sorte de vertige. Une fois redevenu maître de soi, il se rend compte qu'il s'agit là d'un adroit inventaire parsemé d'humour grinçant, d'un constat des rapports humains qui s'enlisent toujours plus profondément dans le marécage des conventions sociales.

On retrouve dans Admirable l'humour grinçant de La Dame, le même regard qui décape l'homme-objet de ses croûtes sociales, la même passion d'un langage déformé d'où se dégage un sens d'une fraîcheur

vivifiante. Bernard Pyre trouve chez lui les traces d'un escargot fossile. Cette découverte va jouer le rôle d'un catalyseur. Son monde pétrifié, bourgeois, est désormais entièrement modifié. Les gens qu'il rencontre, les objets qu'il aperçoit, lui-même, tout devient incompréhensiblement haïssable. Tout et tous sont à fuir.

Parti en croisière, sorte d'odyssée moderne qui fait penser au conte de Tristan et Yseut, Bernard fait la connaissance d'une jeune femme. Il la nomme tout simplement Admirable. C'est alors que l'amour, tel le philtre du magicien, lui révèle Admirable et transfigure sa vision des gens, des paysages, change radicalement sa façon de saisir les mots. Admirable perdue, le philtre s'évanouit, replongeant Bernard dans l'absurdité d'un monde dit réel mais qu'il refuse d'accepter. Ce roman est une touchante histoire d'amour où prônent l'humour et l'élément poétique chers à François Sonkin, d'où perce un regard qui, tout en se voulant fuite, se pose sans merci sur le réel.

Dans Le Mief, bible à la fois narquoise et effrayante du savoir-vivre, les enfants apprennent à "s'méfier" dès le plus jeune âge. Adultes, ils deviennent les prisonniers volontaires d'une société gérée par le Mief tout-puissant: une horripilante peur de vivre. La civilisation du Mief, regrettablement la nôtre, a ses cérémonials et ses fidèles, grands prêtres que Sonkin appelle: les spécialistes. Le narrateur devient lui-même spécialiste de la Question (reste au lecteur de savoir laquelle). Lui qui aurait pu vivre bien casé sous la protection des mécanismes bourgeois du Mief, aveugle à tout, satisfait du statu quo vermoulu, fait la connaissance de Camille. Son monde de spécialiste s'écroule alors, sapé--ici comme dans tous les romans de Sonkin--par la présence libératrice de cette jeune femme grâce à qui il peut retrouver,

ne serait-ce que par instants, un bonheur aux richesses insoupçonnées. Camille, c'est le renversement du monde sclérosé des installés, c'est la découverte et la réalisation par l'amour d'une liberté où on ne "s'mief" (presque) plus.

Avec Les Gendres, François Sonkin relate l'amour fervent d'un Père, Marc, pour sa fille, Nature. Dans l'esprit de ce père tour à tour jaloux, solitaire, troublé par l'attrait de l'inceste, Nature devient un objet à gendre: gendres-PDG, gendres-CRS, gendres à gueule-de-bois, gendres à bagnoles, gendres qu'il voit partout guettant le moment de cueillir, de lui ravir sa fille. Nature épouse Jacques Degron, gendre typique, un demi-sang au poil ras et au regard court, gendre digne héritier des Gendres--malheureusement toujours ardents--de l'Action Française. Tout comme les fleurs fanent lentement au contact d'un corps étranger, Nature meurt à petit feu, remplacée par Claire Degron, bourgeoise flétrie sous le poids étouffant d'un gendre programmé par le grand ordinateur social.

Au mois de mai, tandis que la ville crache son désespoir à coups de pavés, que les barricades s'élèvent, que le brouillard des gaz lacrymogènes imprègne les boulevards, Marc croit retrouver Nature et l'espoir sous les traits d'une jeune fille, Mai, rencontrée sur la barricade. Camarades de lutte, amants d'un moment, ils se perdent dès que la ville reprend son odeur fade et écoeurante de gendre. Nature est perdue à jamais, les gendres de la Consommation reprennent le dessus, l'ordre des bonnes habitudes est rétablie et la liberté est de nouveau emprisonnée. Désespéré, Marc fuit vers le Midi, vers la plage de ses souvenirs, et il achète une grande poupée. Il aura cessé d'être père. Tout sera comme avant.

Vivement épris des romans de M. Sonkin, j'ai tenu à lui écrire, à lui poser certaines questions qui pourraient approfondir leur lecture. D'une

exceptionnelle amabilité, François Sonkin a bien voulu me répondre:

1. M. Sonkin, parlez-moi de votre premier roman, La Dame.

"La Dame a vraiment existé. Elle s'est trouvée existante par le décalage provoqué par la rencontre avec une femme. D'où cette notion de distance, de défiguration et reconstruction hallucinée d'un réel devenu illisible. Il s'agit déjà d'une oeuvre très affective. J'ai commencé à écrire en vacances, chaque soir, des "passages," des "sensations," des "impressions." C'était pour rire, pour séduire, pour jouer avec mes amis. Avant d'avoir eu le choc brutal de la rencontre avec l'écriture, j'avais plutôt un style ampoulé, conventionnel. Quelqu'un, la femme qui a su la première fois me lire, a découvert dans une lettre une première phrase. C'était à la suite d'une conversation très longue (j'adore les conversations) - "débrouillez-vous avec le reste."

2. Ensuite, il y a eu Admirable, Le Mief, et Les Gendres. Qu'est-ce qui vous a mené à écrire ces romans? En êtes-vous satisfait?

"Admirable est le roman que je préfère car il était la direction d'une nouvelle langue, presque ésotérique, langage chiffré par la femme découverte, inconnu, qui était l'anti-Dame.

Le Mief est le roman le plus facile, celui qui naturellement a eu le plus de succès. Mise en place d'un humour, de systèmes, de jeux de mots, c'est le roman finalement le moins dénonciateur. Mais je crois avec Le Mief avoir atteint une certaine maîtrise vis-à-vis des mots, je les possède, je les (comme on dit en argot) je les couillonne.

Les Gendres: vous connaissez--le Père-- Mai '68.

L'espoir d'un grand changement."

3. Comptez-vous bientôt écrire un autre roman, un roman dans la même optique que les quatre premiers?

"Le prochain livre s'installera dans une autre optique, une autre vision. Ces quatre livres sont liés. Je pense changer. Son titre sera sans doute Le Virus. L'histoire d'un homme qui n'a pas de structure, mais seulement une enveloppe, un déguisement, mais qui arrive à vivre par emprunts, par instants, qui fait voyou au bout d'un certain temps lorsqu'il est détecté par la structure bourgeoise des leucocytes. Ce sera un roman très autobiographique."

4. Il est bien évident que vous êtes attiré par les mots, je veux dire par la valeur kaléidoscopique du langage. Pourquoi cette grande passion?

"J'aime posséder les mots, les déplacer, les user, les déformer, changer leur sens, par les répétitions, leurs relations entre eux, créer progressivement des associations qui débouchent sur un sens nouveau. J'aime essayer de trouver un petit mouvement, une zone de liberté, d'allonger un peu la corde de la chèvre qui broute. Je crois qu'il faut raccourcir, élaguer. Dans le fond, j'ai horreur du réel dont j'essaie de me protéger comme je peux. Je crois avoir inventé l'homme objet, la femme objet, etc. Le type en forme de bagnole, la femme en forme de Dame, etc."

5. Cette horreur du réel, a-t-elle été éveillée à la lecture d'un auteur ou d'une oeuvre en particulier?

"Le livre, le seul livre, le grand livre pour moi c'est Don Quichotte. Le passage incessant du réel dans l'irréel, de la dénonciation au refuge, ces passages intéressants m'enchantent. La réalité d'ailleurs n'existe pas. J'aime aussi cette espèce d'irresponsabilité cruelle de Quichotte. Mais de cela nous reparlerons pendant des heures, des jours."

6. Comment écrivez-vous? Est-ce pour vous un effort ou quelque chose de facile et agréable?

"J'écris par jets, par poussées courtes. J'ai horreur de l'anecdote, du dialogue, de l'histoire, de "il s'incline légèrement" et "il dit." Pour écrire je suis obligé de me mettre dans un état et cet état n'est pas agréable."

7. Le Nouveau Roman vous a-t-il influencé? Qu'en pensez-vous?

"Je n'aime pas le "Nouveau Roman" dont je ne procède pas du tout, du tout."

8. Une dernière question, M. Sonkin: vous estimez-vous, comme l'a voulu Etienne Lalou, sociologue et poète?

"Je ne suis pas un sociologue, pas non plus un "socialiste." J'écris ce que je sens et non pas ce que je crois. Je ne suis pas rationnel du tout. Si vous voulez d'autres réponses plus précises, questionnez-moi."

*Colby College
Waterville, Maine*

NOSTALGIE

Soleil après pluie, et
ce matin-là
il faisait bien beau, mais froid;
une brise légère caressait nos corps,
et nos figures nues....

bonne journée pour
voyage
nous disions-nous et
nous avons donc pris le bac
pour voir du centre du fleuve
les toits dansant
sur les deux côtés du fleuve

je te disais tout bas
regarde là-bas
les canards par terre
les mouettes blanches qui volent

oiseau prend poisson...
mort maintenant d'une mort pénible,
et moi,
pareillement prise



O Laurentides
ô douces montagnes
peuplées de vies secrètes
monde inconnu de moi
méconnaissable d'ailleurs
donné et vu
problème éternel de temps
car
il faut que je parte...

adieu clochers
adieu beaux bateaux
rouges au soleil et blancs;
adieu adieu Orléans
saison des fraises terminée;
adieu sainte Anne aux béquilles...
je flotte mouchoir
au monde qui s'est fait une béquille
de la croix du Seigneur;
adieu Lévis et
endroit où les trois rivières
se rejoignent,
ne retournant jamais à la mer;
adieu châteaux, églises, couvents,
monastères,
collines et érables...
tout s'écroule en disparaissant
derrière le voile de mes pleurs.

Je te pose
question essentielle, ô lecteur,
monde inconnu de moi
méconnaissable d'ailleurs,
donné et vu
problème de temps, d'espace:
longtemps, longtemps et loin...

suis-je en moi-même un monde méconnaissable aussi?
suis-je tel fleuve écoulé
qui ne retourne jamais à la mer
mon autre mère?...

question non-posable posée
j'attends ta réponse
(soit oui, soit non)...
indice du moins
à la compréhension possible
de ma peine énorme,
issue du voyage à
Québec, et du voyage plus vaste
de ma vie.

Entretiens
attendant ta réponse inattendue
je te dis o lecteur
à toi aussi
adieu

Jan Pallister

Bowling Green State University

LE STYLE ROMAN

DANS QUELQUES PIECES MEDIEVALES

Laura Heller

Le terme "art roman" évoque une image assez précise dans le contexte des arts plastiques, mais il y a des critiques qui l'appliquent également aux oeuvres littéraires, surtout à La Chanson de Roland. Dans son article "Romanesque Design in the Chanson de Roland," Fern Farnham précise les critères de l'oeuvre romane et démontre que la version Oxford les suit très bien. Dans cette étude de trois drames liturgiques écrits avant 1150¹ et tirés du manuscrit de St Martial de Limoges, j'utiliserai ses critères dans une tentative pour développer le roman dans un contexte culturel plus répandu.

Qu'est-ce que le style roman? Farnham donne les caractéristiques suivantes:

Centrality, symmetry, paratactic structure, insistence upon a supratemporel which, for all its magnificence, cannot rob the temporel of its vigor --all this is characteristic of the age.²

En outre, Farnham a mentionné, et Robertson a traité plus en détail, la qualité géométrique qui domine le roman:

I { Hora est, psallite; iubet dominus canere, eia,
eia dicite!

Quem queritis in sepulcro, o Christocole?

Respondent:

Iesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

II

Respondent:

Non est hic,

III { surrexit sicut predixerat;

IV { ite, nunciate quia surrexit.

Respondent:

V { Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciate
ressurrexisse Christum.
In ecce completum est illud quod olim ipse per
prophetam dixerat, ad Patrem
taliter inquam:

RESURREXI.

The appeal of the strange figures which people Romanesque churches, manuscripts, and carvings has nothing to do with "realism," but arises as a result of the imposition of abstract geometrical patterns on the forms represented.³

L'importance de la position centrale, la symétrie, la parataxe, la juxtaposition du temporel et du supratemporel, et une qualité géométrique--ce sont les traits que l'on trouve dans une oeuvre dite "romane."

Dans son étude, Farnham a constaté que la mort de Roland est l'événement central de la chanson et que toute l'action de l'intrigue s'y rapporte. Elle a trouvé un accent supratemporel qui a transformé Roland, le héros féodal, en martyr, surtout dans l'épisode où St Gabriel prend son gant. Elle a remarqué la parataxe dans la division du poème en scènes vivantes qui n'ont que des liens faibles entre elles, et, suivant l'étude d'Auerbach,⁴ elle en a remarqué d'autres exemples dans les vers. D'après son analyse du Roland, Farnham a établi que c'est une oeuvre qui manifeste toutes les caractéristiques du style roman.

Dans le Quem queritis cité dans In Die Pasche Stacio Ad Sanctum Petrum Item Tropos in Die,⁵ on remarque des caractéristiques romanes semblables à celles que l'on a trouvées dans le Roland.

Considérer, d'abord, l'importance de la position centrale. Une étude structurale révèle un texte divisé en cinq parties. Dans le prologue, l'ange se réjouit selon les commandements de Dieu. La deuxième partie traite du dialogue entre l'ange et les trois Marie; il est établi que les femmes cherchent Jésus et qu'il n'est plus au sépulcre. Dans la troisième partie, la partie centrale, l'ange annonce les bonnes nouvelles de la résurrection du Christ; c'est la raison d'être de la pièce. La

quatrième partie est formée du commandement de l'ange: "Ite, nunciate qui surrexit." Enfin, la pièce se termine sur un épilogue joyeux où les trois Marie chantent ce que l'ange leur a révélé. Il est à noter que l'épilogue, la réjouissance des femmes, se rapporte au prologue où l'ange annonce qu'il est temps de se réjouir. Nous trouvons, donc, dans le Quem queritis une structure en cinq parties où le point culminant cherché se trouve au milieu. Dans notre drame l'importance de la position centrale s'accorde avec la définition du style roman selon Farnham,

Il est évident que le dramaturge s'est soucié de la symétrie en créant une structure où deux parties précèdent et deux autres suivent le message central de la pièce. Les besoins de la symétrie, donc, justifient l'existence de chaque partie de la pièce.⁶ D'autres exemples de la symétrie paraissent, aussi. Tout d'abord, il y a deux groupes qui s'adressent l'un à l'autre. L'ange représente le côté céleste, le ciel, et les trois Marie le côté humain, la terre. Au moyen de cette juxtaposition, le dramaturge établit une opposition entre l'immortel et le mortel. Un procédé semblable se manifeste dans l'emploi de la prédiction et de l'événement qui l'accomplit, pour créer une relation précise entre le présent et le passé. Dès le début du drame, le discours de l'ange, "Hora est, psallite," implique une relation de prédiction-prédiction accomplie. Cette idée se répète lorsque l'ange dit, "surrexit sicut predixerat," et elle est établie clairement dans le discours final où les trois Marie chantent, "En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat." Dans le Quem queritis, donc, on remarque deux dimensions temporelles--le passé et le présent, liées par la prophétie.

La discussion précédente a fait remarquer, sans doute, l'existence de la parataxe dans le Quem queritis. Par exemple, le premier vers du

discours de l'ange en offre cinq exemples. En outre il n'y a aucun lien grammatical entre le premier et le deuxième vers. L'emploi de la parataxe dans le deuxième discours de l'ange donne une impression dramatique très frappante qui aurait été affaiblie par des embellissements. Le dramaturge nous a donné le message important, dont chaque élément tombe avec la force d'un coup.

La parataxe dans le Quem queritis produit l'effet que chaque discours est créé comme un tableau individuel encadré et complet en soi, semblable aux statues placées chacune dans sa niche, telles qu'on les remarque, par exemple, dans l'église Notre-Dame--la-Grande à Poitiers.

L'opposition du supratemporel qui ne domine pas la vigueur du temporel mérite aussi d'être remarquée. Le message du Quem queritis, que le Christ est revenu de la mort, est l'événement supratemporel par excellence. C'est le message le plus important de l'histoire chrétienne, celui qui a changé pour toujours la destinée humaine. Mais ce message est traité avec toute la vigueur du présent. En se servant du procédé de la présentation dramatique, le dramaturge recrée la rencontre des trois Marie et de l'ange. Cette scène présentée durant l'office religieux redevient le présent, l'immédiat, pour les fidèles. En outre, la vigueur d'un événement temporel est évoquée dans les chansons joyeuses de l'ange et, surtout, des trois Marie.

Nous avons trouvé que le Quem queritis offre toutes les caractéristiques d'une oeuvre romane selon la définition de Farnham. Considérons maintenant une autre pièce, la Lamentatio Rachelis.⁷

Dans la Lamentatio, la position centrale est encore importante, ce qui est montré par le schéma à la page suivante. Dans chacun des deux discours qui composent la pièce, le point culminant de l'émotion se trouve au milieu. Dans son discours, Rachel pleure ses enfants tués par le cruel Hérode.

- I O dulces filii, quos nunc progenui,
Olim dicta mater, quod nomen tenui?
Olim per pignora uocor puerpera,
Modo sum misera, natorum uidua.
- II Heu! michi misere! cum possim uiuere,
- III Cum natos coram me uideo perdere,
Atque lacerare parum detruncare.
Herodes impius, furore repletus,
Nimium superbus perdit meos partus.

Angelus

- I Noli, Rachel, deflere pignora.
Cvr tristaris, et tundis pectora?
Noli flere, sed gaude potius,
cui nati uiuunt felicius.
- II Ergo gaude!
- III Summi patris eterni filius,
Hic est ille quem querit perdere,
qui uos facit eterne uiuere,
Ergo gaude!

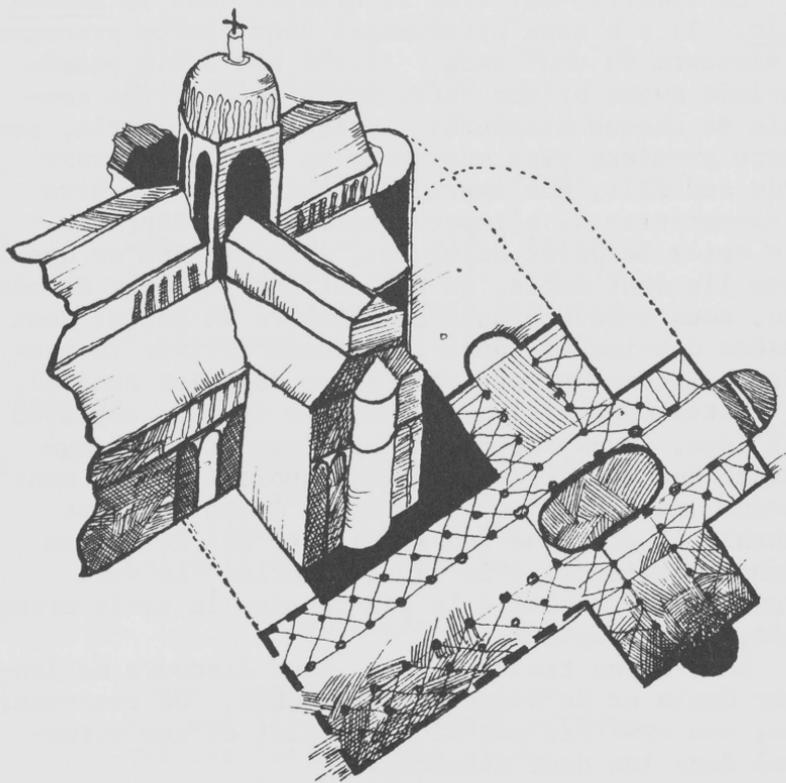
Au vers 5, elle exprime sa plus grande douleur: "Heu! michi misere! cum possim uiuere." Et on trouve un accent semblable au centre du discours de l'ange. Quoique les paroles de Rachel évoquent la douleur, celles de l'ange évoquent plutôt la joie. Son message s'exprime de la façon la plus forte lorsqu'il dit: "Ergo gaude!" le vers qui se trouve au milieu des neuf vers de son discours.

La symétrie est très importante dans la Lamentatio. Il y a deux personnages dont chacun prononce un discours de neuf vers. Il y a une seule pensée exprimée avant et une autre après la position centrale de chaque discours. Lorsque Rachel parle, ses quatre premiers vers expriment sa douleur d'avoir perdu ses fils, une expression qui aurait pu être la lamentation de n'importe quelle mère déprimée. Mais après le point culminant, elle précise de quelle façon ils sont morts, qu'ils ont été tués par Hérode. Donc, nous trouvons dans le discours de Rachel deux pensées distinctes, dont la seconde définit la première, placées de part et d'autre du point central.

Cette disposition se retrouve dans la réplique de l'ange. Dans les quatre premiers vers, l'ange rassure Rachel car ses enfants, quoique morts, sont heureux, sans préciser pourquoi. Après le point central, il explique que le Sauveur est né et que l'homme parviendra à la vie éternelle. Le vers "Ergo gaude!" répété à la fin termine le petit drame de façon très optimiste.

Nous avons trouvé, alors, deux discours de longueur égale et de structure semblable. On remarque, donc, une symétrie parfaite du point de vue structural dans les deux discours.

Or il y a d'autres exemples de symétrie à remarquer. D'abord, il y a deux personnages qui se parlent. L'ange représente, comme dans le Quem queritis, l'élément de prédiction et prédiction accomplie. Dans la narration de la naissance du Christ selon le chapitre II de Matthieu, nous trouvons:



17 Alors s'accomplit ce qui avait été
annoncé par Jérémie, le prophète:
18 On a entendu des cris à Rama,
Des pleurs et de grandes lamentations:
Rachel pleure ses enfants,
Et n'a pas voulu être consolée,
Parce qu'ils ne sont plus.

Le thème du drame est celui de l'accomplissement des paroles de Jérémie. Il est à noter, cependant, que le dramaturge a introduit la joie de la naissance du Sauveur dans une scène décrite dans la Bible comme dénuée de toute consolation. L'introduction de la joie consolatrice donne encore un élément de symétrie à la pièce. La douleur de Rachel s'oppose à la joie annoncée par l'ange. Le message de l'ange, donc, fournit la consolation désirée par une mère affligée, une addition aussi valable du point de vue humain que du point de vue structural.

La parataxe est la plus frappante dans la Lamentatio quant à la forme que prend le drame. Chaque personnage n'a qu'un discours à prononcer, un discours achevé dans une strophe complète en soi. L'effet est encore celui de deux scènes encadrées.

Quant à la juxtaposition du supratemporel au temporel, la Lamentatio est un chef-d'oeuvre. Pour le côté supratemporel, le thème du drame est celui du meurtre des innocents après la naissance du Christ. Il s'agit donc du premier martyr chrétien. Grâce à son association à la naissance du Christ et de toute une tradition de martyres, la scène de la Lamentatio se place hors du temps humain et devient un événement pour toute l'histoire. L'emploi de Rachel comme symbole des mères affligées la place hors de la chronologie humaine, aussi. Rachel est le symbole de la mère d'Israël; c'est un personnage du Vieux Testament, lié à un événement du Nouveau Testament, par Matthieu et puis par le dramaturge de St Martial.

Malgré son accent supratemporel, la pièce reste une manifestation du temps humain. Rachel, tout symbole qu'elle est, pleure ses enfants comme une mère réelle. Elle crie, elle se frappe la poitrine. Sa douleur a toute la force d'une lamentation actuelle. C'est pourquoi les paroles consolatrices de l'ange créent une forte impression de l'amour et de la miséricorde de Dieu. L'effet de cette scène à la représentation aurait été touchant par la force de l'immédiat, et puissant par les niveaux de symbolisme évoqués.⁸

La Lamentatio Rachelis, donc, comme le Quem queritis, est une pièce où les éléments romans ont été employés pour créer un chef-d'oeuvre. On verra leur emploi génial de même dans la troisième pièce considérée, le Sponsus, un drame contemporain à la Lamentatio.⁹

Le Sponsus est la pièce la plus développée du point de vue dramatique et la seule dans cette étude qui soit en partie en langue vulgaire. Elle présente cependant les caractéristiques romanes que l'on a trouvées dans les deux autres drames.

Le drame se divise en cinq parties, dont la partie centrale est la plus "dramatique":¹⁰

Le prologue	(vers 1-30)
Le péché	(vers 30 et 31)
La tentative de réparer le péché	(vers 31-80)
La lamentation	(vers 81-85)
Le jugement (épilogue)	(vers 86-95)

Dans le prologue latin, les vierges apprennent que le Sponsus, le Christ, va revenir; leur devoir est de rester vigilantes. Le prologue traite, en outre,

de l'histoire de la chute de l'homme et du sacrifice du Christ.

Puis le discours de Gabriel insiste sur la nécessité de rester vigilantes, au moyen du refrain répété quatre fois:

Gaire noi dormet;
Aici's l'espos que vos or atendet!

Il ajoute au prologue latin l'histoire de la vie du Christ. Puis il prévient les vierges que l'heure de son retour est déjà proche:

Atendet lo, que ja venra pr'aici
Gaire noi dormet
Aici's l'espos que vos or atendet!

Dans la seconde partie de la pièce, l'action est accomplie au moyen de gestes. Les Fatuae, malgré l'avertissement de Gabriel, dorment et laissent brûler leur huile. Après s'être réveillées, elles se rendent compte de leur négligence et elles s'approchent des Prudentes. Cette partie du drame met en contraste le péché des Fatuae et les avertissements du prologue et la vigilance des Prudentes.

Dans la partie centrale de la pièce, les Fatuae essaient de réparer leur faute. D'abord elles prient, comme dans le texte biblique, les Prudentes de leur donner de l'huile. Mais les vierges sages n'en ont pas assez. Elles suggèrent que leurs soeurs aillent chercher chez les marchands.

Les Mercatores, qui ne jouent aucun rôle actif dans la source biblique, sont des personnages sympathiques, mais ils n'ont rien à donner aux Fatuae:

Cosel queret, nou vos peom doner;

Ils leur conseillent d'implorer la miséricorde de Dieu. Mais ils ajoutent:

Faites o tost, que ja venra l'espos.

Dans cette partie de la pièce, la partie centrale, on voit que les Fatuae essaient de réparer leur péché. Mais c'est une culpabilité dont elles ne se débarrassent pas. La répétition des refrains:

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit

et

Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit

met l'accent sur leur faute. L'effet des deux strophes prononcées par les Mercatores est de souligner le peu de temps qui leur reste.

Dans la quatrième partie du drame, les Fatuae se lamentent sans suivre le conseil des Mercatores. Elles ne demandent pas pardon. C'est le discours de celles qui sont déjà damnées.

Dans la partie finale, les Fatuae prient le Sponsus qui est revenu. Mais leur appel vient trop tard; l'heure du jugement est déjà arrivée, et le Christ les rejette: "vos ignosco, nam caretis lumine."¹¹ Le juge ordonne qu'elles soient menées en enfer, et les diables viennent les chercher.

Dans le Sponsus on trouve un drame où l'accent dramatique se trouve au centre. Cela manifeste encore l'importance de la partie centrale, comme caractéristique du style roman.

Le dramaturge emploie la parataxe de façon brillante. Les refrains répétés sont paratactiques:

Gaire noi dormet

Aici's l'espos que vos or atendet

et

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!
avet



J. PARNA

Enfin, dans la scène du jugement, les paroles les plus importantes du Christ sont marquées par la parataxe:

Amen dico, vos ignosco, nam caretis lumine,
, . . .
Alet, chaitivas, alet malaureias!

Ici l'effet de la parataxe est celui d'une série de coups qui font que les Fatuae se rendent compte de leur destin.

Mais l'emploi le plus habile de la parataxe se trouve dans la disposition des discours. Ici on remarque une sévérité géométrique qui domine la succession de strophes après le prologue latin. Gabriel prononce ses avertissements dans un discours en quatre strophes. Le dialogue des Fatuae et des Prudentes est composé de deux groupes de trois strophes. Lorsque les Fatuae et les Mercatores se parlent, leur conversation est en deux groupes de deux strophes. La lamentation tient dans une strophe, et la prière des Fatuae au Christ et sa réponse tiennent également dans des discours d'une seule strophe.

Chacune exprime une pensée complète, encadrée par son refrain. On se rappelle encore une fois les statues romanes séparées les unes des autres dans leurs niches que l'on a remarquées dans des discours d'une seule strophe.

Cet emploi de la parataxe mène aussi à la symétrie, parce que chaque groupe de dialogues est de longueur égale. Les Fatuae sont mises en contraste avec les Prudentes. Et à la fin de la pièce, le côté divin représenté par le Christ s'oppose au côté funeste représenté par les diables.

En outre, l'opposition du temporel et du supratemporel que l'on a remarquée dans les autres oeuvres romanes se trouve aussi dans le Sponsus. Le thème, comme dans les autres drames, est supratemporel. Le Jugement Dernier est le triomphe ultime du Christianisme

et la fin du temps humain. L'apparition de Gabriel pour annoncer le retour du Christ place le drame en-dehors des événements quotidiens. Et les Mercatores, quoiqu'ils aient une occupation humaine, ont une sagesse surnaturelle lorsqu'ils parlent du retour prochain du Christ. Ils offrent, aussi, aux Fatuae une dernière occasion de se sauver.

Or, malgré ses éléments supratemporels, le Sponsus a la vivacité du temporel, aussi. Il ne faut pas oublier que la présentation du spectacle lui donne un contexte dans le temps humain. Et le spectateur est invité à s'identifier avec les Fatuae qui désobéissent au commandement divin et puis qui essaient de façon frénétique de cacher leur négligence. Enfin, comme beaucoup de gens, elles se lamentent sans repentir. Le repentir tardif souligne l'horreur de l'homme forcé d'implorer, au temps du jugement, le Dieu qu'il avait rejeté de son vivant.

Le Sponsus, comme le Quem queritis et la Lamentatio, est une oeuvre romane avec des traits pareils à ceux du Roland. La différence la plus importante entre la chanson de geste et le drame liturgique, du point de vue du style roman, se trouve dans la juxtaposition du temporel et du supratemporel. Dans le Roland, il s'agit d'un sujet temporel lié au supratemporel, tandis que les pièces liturgiques ont un sujet supratemporel avec des liens dans le temporel. Il est intéressant de noter le souci qu'avait l'artiste roman de mêler ces deux dimensions.

Le style roman se voit dans le Roland et les trois drames liturgiques considérés autant que dans les arts plastiques. Quoiqu'il faille une étude beaucoup plus vaste que celle-ci pour tirer des conclusions convaincantes, je suggèrerais que le terme "roman" indique l'unité de l'expérience artistique de la société européenne entre c. 900 et c. 1150.

The University of Kansas

Notes

1

Pour une discussion de la chronologie des époques romane et gothique, voir D.W. Robertson, Jr., A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives (Princeton: Princeton University Press, 1970), Second Princeton Paperback Printing, p. 138.

2

Fern Farnham, "Romanesque Design in the Chanson de Roland," Romance Philology, XVIII (Novembre, 1964), p. 164.

3

Robertson, op. cit., p. 148.

4

Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, traduit de l'allemand par Willard R. Trask (Princeton: University Press, 1971), Second Princeton Paperback Printing, pp. 96-122.

5

Karl Young, The Drama of the Medieval Church (Oxford: Clarendon Press, 1933), republished 1967, tome I, pp. 211-12. Toutes les références dans cette étude renvoient à cette édition. Ce Quem queritis est daté c. 986.

6

Young explique la présence de la phrase d'introduction et des réjouissances finales comme des additions à la forme originale du Quem queritis, représentée dans le manuscrit de St Gall, pour lier le petit drame au reste de l'office religieux. Je dirais que ses "additions" s'expliquent également selon les principes de la symétrie et pour préciser

la relation du passé au présent que je traiterai ci-dessous. Tous les critiques n'acceptent plus que le Quem queritis de St Gall soit la forme originale à partir de laquelle se sont développées, comme dans les théories de Darwin, des formes plus complexes. Voir l'étude de O.B. Hardison, Christian Rite and Christian Drama (Princeton: University Press, 1962), pp. 178-219.

7

La Lamentatio est datée du onzième ou du douzième siècle. Voir Young, Ibid., Tome II, p. 109.

8

Selon l'étude de McLuhan, tous les niveaux ont été considérés à la fois par le spectateur dans une culture orale. Dans la présentation de la Lamentatio, le symbolisme, les pleurs, et la consolation auraient formé un tout. Voir Marshall McLuhan, The Gutenberg Galaxy (Canada: University of Toronto Press, 1962), pp. 110-11,

9

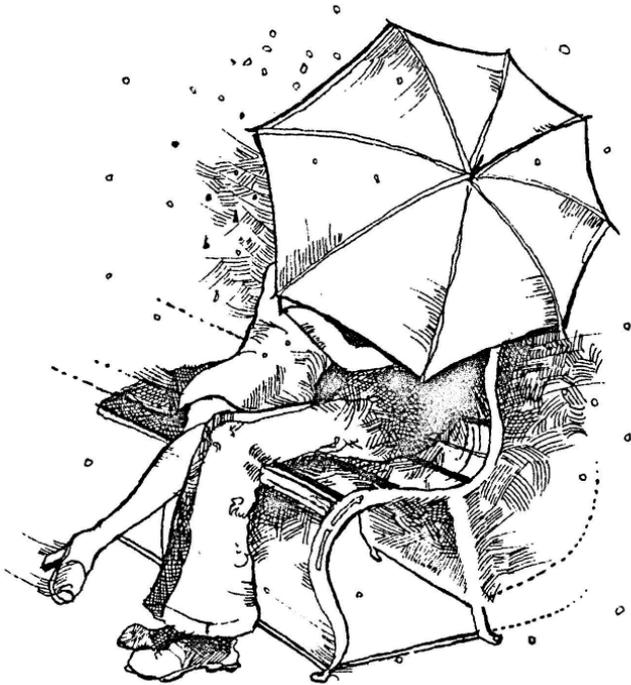
Young, op. cit., II, pp. 361-64.

10

Par "dramatique," je veux dire que dans cette partie du drame, les personnages se révèlent le plus au spectateur au moyen de leurs paroles.

11

Cette condamnation me rappelle le texte de Matthieu 7:21: "Ceux qui me disent: Seigneur, Seigneur! n'entreront pas tous dans le royaume des cieux, mais celui-là seul qui fait la volonté de mon Père qui est dans les cieux."



ODE AUX PARAPLUIES

Avez-vous jamais pris un parapluie pour abriter vos rêves?

Un parapluie est bien plus confortable qu'une maison, surtout s'il pleut fort.

Un minuscule abri fait plus dense vos rêves, surtout si c'est un parapluie troué d'étoiles.

J'ai connu de vieilles gens qui ne marchaient jamais sans parapluie ouvert. Vous devinez pourquoi. . . ils vivent du passé, et protègent ainsi leurs souvenirs.

Un parapluie a toujours une histoire: il peut se perdre, se retrouver, recueillir les chuchotements des amoureux, cacher la moitié d'un monde.

C'est pourquoi les parapluies usés sont toujours les plus attendrissants.

Un parapluie est bien plus confortable qu'un soleil: il permet de recueillir une intimité que ne partage jamais le ciel bleu. Et vos rêves restent frais même si la marche est longue.

Si j'étais homme d'affaires, ce n'est ni à Amsterdam, ni à Bruges que je vendrais mes parapluies, mais en Equateur, dans les plaines tropicales, où rien ne vous protège contre l'agression du "beau temps." Vous feriez des poètes de bien de têtes chaudes, de casseurs, de bavards qui apprendraient à se taire sous le recueillement d'un toit plein d'idées.

Jean-Claude Muller

The University of Kansas

DES SOIES

je me rappellerai une dame, âgée et penchée,
aguerrie de sa chambre, avec un genêt,

balayant et nettoyant les soies,
pour astiquer ses planches;

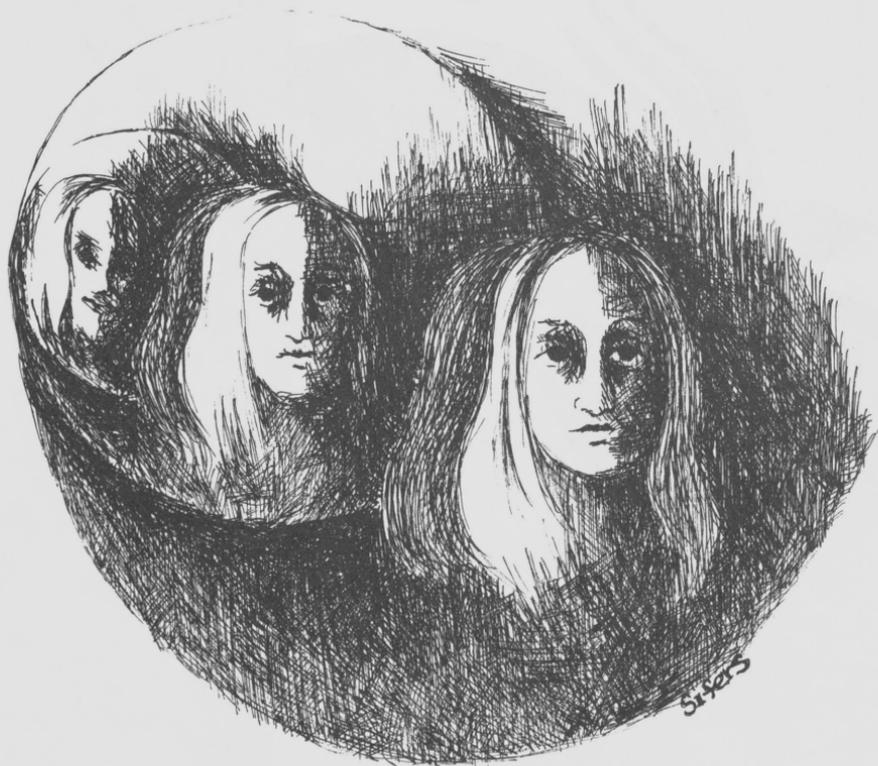
j'apercevrai les oiseaux qui viennent,
plongeant et becquetant; ça, c'est infini;

la dame les regarde parfois, prend son souffle,
soulève son genêt, balaie, puis les balaie à nouveau.

David Radd

The University of Kansas





LE MALADE SE RANIME

Bob Brown

I should have remained burdened with destinations
Perhaps, or stayed quite drunk, or obeyed
The undertaker, who was fairly charming after all.

Weldon Kees

Une brise égale et différente soufflait entre les jambes de l'agent qui se penchait et interpellait une masse couchée en chien de fusil sur le trottoir.

"Et vous, alors, on ne peut rien vous apprendre?"

Crosby essaya de se soulever loin de l'humidité du macadam; il ne put que se mettre à genoux et décida alors de se laisser retomber, posant sa joue sur le sol frais et rassurant. A la radio du motard une voix douce murmura:

"Agent 40, Mike?"

L'agent s'avança vers Crosby, effleurant sa veste déchirée d'une botte noire bien cirée.

"36 rue des Noyers; ah! on dirait un essai de suicide; envoyez donc une ambulance."

"Tout de suite! Agent 40, restez sur place."

Le motard obéissait au central et s'attardait

auprès de Crosby jusqu'au moment où une ambulance émergeait du crépuscule. Ses lumières rouges éclairaient la devanture d'une boutique de poissons rouges en couchers de soleil accélérés et cosmiques. Crosby se terra au plus profond de lui-même, là où seule une pénombre bleue, fascinante, éclairée de diamants vert-tilleul restait pour lui; il s'éveilla quatre jours plus tard.

§ § § § § § § § § §

Quinze jours après, Crosby avait retrouvé toute sa connaissance et en même temps tous ses souvenirs et ses responsabilités. Il se décida à une trêve temporaire et signa les papiers qui donneraient à sa femme un divorce rapide. Le même jour, on lui accorda à l'hôpital le statu quo de malade externe, et il rencontra le docteur William Karst Amers qui insistait que tous ses clients l'appellent Karst.

Karst avait dit à Crosby qu'il avait 28 ans. Il s'était spécialisé en psychiatrie après une dépression nerveuse subie pendant sa première année de médecine. Il lui semblait que d'aider les autres pendant leurs accès de folie (non à les supprimer, en tout cas pas complètement) mettait de l'ordre dans ses propres idées de telle sorte qu'il pouvait agir de la manière dont les malades et autres pensaient qu'un psychiatre dut le faire. Crosby ne pensa guère de bien de Karst lors de leur première rencontre. En fait, il pensa que ce docteur Amers devrait peut-être prendre quelques vacances lui-même pour remettre ses propres billes en état de marche. Mais le divorce l'ayant dépossédé de sa boutique de poissons tropicaux, il n'avait plus rien d'autre à faire. Alors, il se décida à parler à Karst et ensuite à la secrétaire de celui-ci. Deux mois plus tard, ou sept jeudis pour être plus précis, il emména-

geait dans l'appartement de la secrétaire. Karst leur avait donné une télévision en couleurs portative qui comprenait aussi une radio et un réveille-matin. La réceptionniste s'appelait Karen. Crosby ne pouvait se souvenir de son deuxième prénom, mais comme il l'avait mentionné à Karst auparavant, elle avait des seins d'acier et un postérieur de nickel.

Avec elle comme avec les autres femmes, Crosby découvrit bientôt qu'ils avaient fort peu de choses à se dire. Il ne pensait pas que ce fût sa faute, et il essayait une fois par jour d'entrer en conversation avec Karen.

"Aimes-tu ton travail?"

Il avait posé la question journalière; il ouvrit alors une bière et s'installa sur le sofa zébré d'orange que la mère de Karen leur avait offert. Il attendit une réponse.

Karen, elle, aspirait la dernière bouffée d'une cigarette de Marie-Jeanne. Ses paupières s'ouvrirent légèrement, et elle considéra Crosby comme une punaise écrasée. Elle mouilla le bout de ses doigts, éteignit le feu, et avala le mégot.

"Crosby, je suis aussi entichée de mon boulot que je le suis de mes règles. Ils existent, un point c'est tout, et je saigne autant pour l'un que pour les autres. Passe-moi ta bière, chéri."

Crosby se pencha vers sa chaise et lui offrit son verre.

"Scatologiquement s'entend, n'est-ce pas?"

"Ne me fatigue pas avec tes histoires sarcastiques de dépression ou je vais raconter tout cela à Karst demain."

Crosby arracha son verre de bière à Karen et sourit.

"Demain, c'est dimanche."

Karen lui sourit à son tour.

"Crosby, pourquoi ne pouvons-nous jamais nous parler -- je veux dire réellement converser sur quelque chose?"

Ses yeux s'agrandirent de déception comme si elle connaissait le jeu aussi bien que lui.

Parler n'intéressait plus Crosby, et finalement tout dialogue entre eux devint seulement une simple musique, sorte de toile de fond. Il arrêta même de faire sa promenade quotidienne dans le royaume de la conversation et n'en fut pas plus malheureux pour cela. Il venait de trouver un nouvel objet d'intérêt. Il construisait un modèle réduit d'avion chaque jour. En éparpillant avec soin la colle forte et les pièces détachées, en arrangeant fidèlement les bombes et les mitrailleuses selon les stipulations du schéma, il pouvait occuper complètement ses journées.

Il conduisait Karen à son bureau. Là il prenait avec Karst une tasse de café pendant que Karen mettait à jour les dossiers des consultations de la veille. Elle entraînait et sortait, interrompant leur discussion sur les progrès mentaux de Crosby, s'arrêtait parfois pour siroter son café, intervenait pour placer une remarque sur un événement que Crosby ne voulait pas discuter avec son médecin. C'était thérapeutique pour les trois.

Alors Crosby les laissait à leurs routines, leurs névroses, et leurs malades, et il gagnait le rayon des jouets de Korbettes. Là sa journée allait vraiment commencer. Ce magasin avait neuf cents modèles différents. Crosby ne s'occupait que de la Deuxième Guerre Mondiale et se limitait à environ cent quatre-vingt avions alliés ou allemands.

"Vous prenez le ME109 aujourd'hui, Monsieur?"

"Oui, je crois. Le camouflage pour la guerre dans le désert m'intéresse."

"Un peu d'authenticité, hein, Monsieur?"

"Mais oui, c'est cela, j'ai du reste un endroit spécial pour cet avion."

Heureux et pas du tout ennuyé par la

familiarité du vendeur, Crosby rentra chez lui. Il voulait passer la journée entière à travailler sur cet avion. Il était à l'échelle d'un vingt-huitième et le resta jusque vers quatre heures de l'après-midi quand il commença le travail le plus intéressant, celui de peindre le visage du pilote. Il disposa ses couleurs, surtout des bleus, des verts, et un petit flacon d'un rose lumineux. Il prit la photographie de son ex-femme dans la poche secrète de son portefeuille. Il décalqua son visage sur le pilote en plastique, muet et immobile, cimenté dans le Messerschmitt. Il se rappela la dernière fois où il l'avait vue, le jeune homme et elle ensemble, dans la petite voiture de sport verte qu'il lui avait achetée. Et lui, regagnant sa boutique en voiture, et avalant les cachets. Les absorbant pour éviter de penser à toutes les possibilités entre elle et le garçon. Avec soin, il peignit une paire de sourcils verts au pilote et, choisissant un jaune d'or très proche de la couleur des cheveux de sa femme, il transforma le petit casque du pilote en une masse fluide de boucles blondes. Et il se souvenait des possibilités de mort l'effort désespéré pour sortir du magasin et s'écrouler sur le trottoir. Quelles possibilités pourrait-il envisager maintenant, peut-être un rose lumineux pour les lèvres? Oui, et les verres de contact verdâtres qu'elle affectionnait.

Il se renversa dans sa chaise, alluma une cigarette, et envoya la fumée vers l'avion de chasse vert et brun. La fumée s'enroula en nuages autour des ailes, et la minuscule figure brillante dans le cockpit fut obscurcie par les émanations quand il ferma brusquement le poste de pilotage et s'éloigna sur le balcon.

Au dessus, dans la cour, un groupe de jeunes locataires jouait au volleyball. Légèrement en arrière du groupe, deux femmes

paraissaient au bord de la piscine. Dans le soleil de l'après-midi, les peaux bien huilées brillaient comme le dos d'un mocassin d'eau qu'il avait vu autrefois glisser d'un tronc d'arbre. Mille images vieilles lui revenaient, ni agréables ni déplaisantes, émergeant seulement de son passé. Elles dansaient dans son esprit et disparaissaient alors qu'il regardait le jeu en dessous de lui.

Une des jeunes joueuses lui fit signe.

"Hé, descendez donc, descendez, voulez-vous?"

Il jeta sa cigarette dans le brasero et se pencha au-dessus de la balustrade.

"Hé, là-bas, qu'est-ce que vous voulez?"

La jeune fille dans un bikini à pois violemment coloré mit ses mains sur les hanches, face au balcon. Ses cheveux pendillaient en mèches mouillés.

"Descendez, venez vite, nous avons besoin d'un partenaire dans notre camp."

Se retournant vers le filet, elle ajouta,

"Pressez-vous, ils sont en train de nous battre."

"Une minute, je suis à vous."

Il se précipita à l'intérieur de la chambre, arracha ses vêtements et mit une paire de nouveaux shorts de tennis. Il allait descendre quatre à quatre les escaliers quand il s'arrêta, rentra dans l'appartement et se changea, mettant cette fois-ci une paire de vieux jeans coupés aux genoux. En une minute il se retrouva sur l'herbe fraîche au milieu de corps jeunes et en sueur. La jeune fille au bikini lui envoya un grand sourire amical. Il dansait de place en place, claquant le ballon avec joie, prenant plaisir à la douleur cuisante, brève et excitante, les cris d'encouragement, les plaisanteries et risées quand il envoyait le ballon hors du jeu. Son équipe gagna.

Il invita la jeune fille à monter boire une bière et l'entendit avec plaisir répondre:

"Bien sûr, pourquoi pas?"

Quand ils entrèrent dans l'appartement, Karst et Karen inspectaient l'avion. Les sourcils de Karen s'élevèrent de surprise, et Karst dit d'un ton de badinerie suave:

"Ah, bonjour! Crosby mon ami!"

Crosby les abandonna tous les trois dans une attente tranquille et revint avec une bière pour la jeune fille et une pour lui. Il fit sauter le bouchon; tout en guidant la jeune fille blonde hors de l'appartement, il se retourna sur le seuil, hocha la tête dans la direction de Karst et du ME109, puis regarda Karen qui cligna les yeux:

"C'est une beauté, n'est-ce pas?"

Il descendit et sortit dans le chaud soleil californien et demanda à la jeune fille:

"Je pourrais peut-être rester un jour ou deux chez vous?"

Elle avala une longue gorgée de bière et secoua les épaules.

"Bien sûr, pourquoi pas?"

La joie qu'il avait éprouvée pendant le match de volley s'évanouissait déjà alors qu'il suivait la jeune fille le long du corridor étroit et impersonnel. Il ne faisait guère attention à la chevelure sensuelle et humide qui caressait ses épaules mais notait seulement le grain veiné de sa peau et la masse veloutée du duvet blond à la base de son dos, juste au-dessus des hanches. Elle chantait doucement une mélodie qu'il ne pouvait saisir; il lui serra fermement le bras et demanda,

"Hé! Vous ne prenez rien, n'est-ce pas?"

Son chant s'arrêta. Dans le silence de son regard, il se sentit nerveux. Quand elle commença à parler, il n'entendit pas les mots mais vit seulement son visage et ses lèvres de poupée. Qu'est-ce qui ne marchait pas soudain? Il était fatigué de la pantomime, mais il ne savait que changer; il ne trouva rien à briser autour de lui.

Il se mit alors à sourire comme s'il était un des visages d'une affiche de Coca-Cola. Il espérait que sa vitalité artificielle ne disparaîtrait pas trop tôt. Peut-être aujourd'hui ne serait-il pas plus intéressant qu'hier.

Wichita State University

LETTRE A

DANA CLINTON-ROPER

SUR LA LITTERATURE HAITIENNE



Chère Dana,

Je t'ai promis de t'écrire sur la littérature haïtienne. Eh bien, à ce propos, c'est surtout à l'Ecole Indigéniste qu'il convient de s'arrêter. Tout ce qui précède ce mouvement peut être considéré comme une imitation en règle des auteurs français, et par conséquent ne mérite pas notre attention puisque ne présentant aucune originalité et ne faisant pas partie authentiquement du patrimoine littéraire haïtien. Il ne faut pas oublier que les Haïtiens sont de culture gallo-africaine et que, même après leur indépendance en 1804, ils ont conservé une grande fierté du fait de leur appartenance à la communauté française. C'est pourquoi leur littérature est si longtemps restée à la remorque de la littérature française.

Toutefois, cette situation devait connaître un revirement avec l'Occupation américaine de 1915 et l'importation du racisme dans une société noire qui avait complètement banni le préjugé racial depuis déjà plus d'un siècle. L'occupation et les mauvais traitements infligés aux nationaux haïtiens soulevèrent l'indignation du peuple et provoquèrent chez lui un nationalisme radical. C'est alors que les intellectuels ont fondé l'Ecole Indigéniste. Le mot "indigéniste" désigne tout ce qui se rapporte à la défense des valeurs culturelles indigènes et

l'Ecole Indigéniste est celle qui revendique ces valeurs. Le premier devoir de ce mouvement fut, naturellement, de définir les valeurs en question. C'est ce que fit brillamment, dans son livre bien connu Ainsi Parla l'Oncle,¹ le Dr. Jean Price-Mars.² Il admit que la culture haïtienne devait bien quelque chose à la France mais, dit-il, "nous n'avons de chance d'être nous-mêmes que si nous ne répudions aucune part de l'héritage ancestral. Eh bien! cet héritage, il est pour les huit-dixième un don de l'Afrique." Il révéla donc l'Haïtien à lui-même tel qu'il était vraiment: non pas un petit Français noir d'Amérique mais un Africain déplacé, physiquement coupé de l'Afrique, perdu dans l'Océan. Dès lors, on assista en Haïti à un véritable "retour aux sources" qui eut pour but l'exploration et l'évaluation de l'héritage africain et surtout l'affirmation de cette dignité qu'on venait de se découvrir. On s'intéressa au folklore et aux traditions indigènes, on se mit à étudier les moeurs, les croyances, les contes haïtiens que l'on retrouvait presque intacts chez les paysans pauvres et analphabètes. On vénéra la culture populaire et on la reconnut comme la seule qui soit nationale. On se mit à son école. C'est alors seulement, comme l'a bien montré Mme Lylian Kesteloot,³ que se produisit une littérature haïtienne originale.

Il va sans dire que toute une pléiade d'écrivains, d'artistes, de poètes, suivirent les traces du Dr. Price-Mars. De nombreux journaux littéraires et revues furent créés qui donnèrent un manifeste et une direction au mouvement indigéniste. Parmi ceux-là, il faut compter "La Ruche," "La Nouvelle Ronde" et surtout "La Revue indigène" et "La Revue des Griots" où Carl Brouard définit ainsi le rôle du poète haïtien: "Nous autres, griots* haïtiens, devons chanter la splendeur de nos paysages, la

*Griot: troubadour africain attaché à la personne d'un prince dont il chantait les exploits.

beauté de nos femmes, les exploits de nos ancêtres, étudier passionnément notre folklore. . . ."

En parlant de poètes, il faut surtout se souvenir des noms de Jean-François Brièrre ("Black Soul," "S'il fallait, au monde présenter mon pays"), de Jacques Roumain ("Bois d'ébène"), de Léon Laleau, de Roussan Camille, de Carl Brouard qui tous ont su chanter l'âme nationale dans un langage qui n'était plus celui de Victor Hugo et de Leconte de Lisle. Et d'ailleurs, le problème du langage a été des plus difficiles pour cette poésie naissante. Écoutons à ce sujet les plaintes de Léon Laleau dans son poème "Musique nègre" (1931):

Ce coeur obsédant qui ne correspond
Pas avec mon langage et mes costumes
Et sur lequel mordent comme un crampon
Des sentiments d'emprunt et des coutumes
D'Europe sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'apprivoiser avec des mots de France
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?

Ces vers expriment le désarroi de tous les poètes haïtiens chez qui le français et l'âme africaine sont comme une mésalliance. On sait qu'une poésie en langue vernaculaire se développe depuis le dix-neuvième siècle, mais son évolution est lente et elle est surtout connue aujourd'hui dans les chansons. Telle la "Choucouné" d'Oswald Durant qui a été popularisée par un Jamaïcain et répandue en Amérique sous le titre de "Yellow Bird":

Shukun sé té'w marabu
jé li kléré ku shâdèl
Li gèyè tété dubut
A si Shukun té fidèl (bis)
(Refrain)
Ti zwézo nâ bwa ki tapé kuté
Lè mwê sôjé sa

Sé yô gro la pên
Dé pié mwê nâ shên

(Choucouné était une "marabout"
Elle avait les yeux clairs comme chandelle
Elle avait les seins droits debout
Ah! si Choucouné était fidèle!
On est resté à causer longtemps
Les petits oiseaux dans les bois écoutaient
Quand je m'en souviens
C'est une grande peine
Mes deux pieds sont enchaînés)

Cette chanson est un chef-d'oeuvre de la poésie d'expression créole. Je ne l'ai pas retranscrite entièrement et ma traduction est seulement un mot-à-mot. Il y en a une autre aussi connue de l'étranger:

Mèsi Bô Dié
Gadé ki jâ la misè fini pu mwê
Mèsi Bô Dié
Gadé ki sa la nati poté pu mwê
La pli tôle
Mayi pusé
Tut ti mun ki gragu
Pralé mâjé
Na pé dâsé ibo
Na pé dâsé petro
Papa Bô Dié
Ki nâ siel la
Misè fini pu nu (bis)

(Merci Bon Dieu
Voici comment la misère finie
Merci Bon Dieu
Voici ce que la nature m'a apporté
La pluie est tombée)

Transcription phonétique.

Le maïs a poussé
Tous les enfants qui ont faim
Vont manger
Nous dansons le "ibo"
Nous dansons le "péto"
Papa Bon Dieu
Qui est au ciel
La misère est finie pour nous)

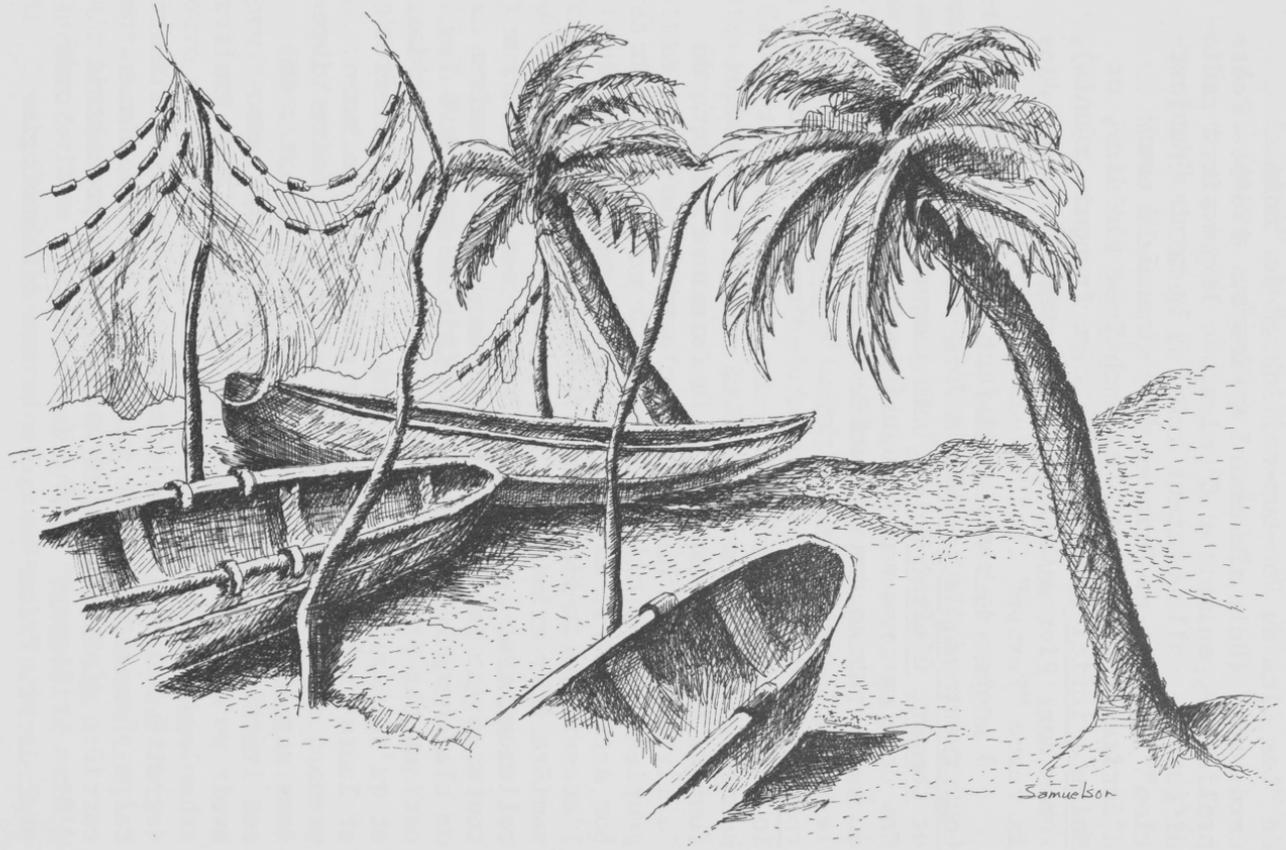
Cette poésie créole n'est pas assez bien connue, aucune étude sérieuse n'a été faite la-dessus. C'est pourquoi elle n'est pas prête de s'établir. C'est que le créole, malgré toutes ses ressources et malgré la tendance indigéniste à le mettre en valeur est quand même resté en Haïti la langue qu'on parle et le français la langue qu'on écrit. Le jour où l'Haïtien se décidera à écrire son créole, il produira sans doute de très belles oeuvres poétiques.

Bon! Nous avons parlé de la première génération de poètes. Quant aux épigones, ils sont très nombreux. Il suffira d'en nommer un ou deux ici. D'abord, René Dépestre ("Minerai noir," "Traduit du grand large," "Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien"). Ce poète est un marxiste qui a dû quitter son pays en 1958 pour ses idées "peu orthodoxes" et qui vit actuellement à Cuba, à côté de Fidel Castro. Les milieux littéraires internationaux le connaissent sous le nom de "l'Enfant terrible de la poésie haïtienne" à cause de ses propos mordants contre l'injustice et l'exploitation.

Ensuite, de plus jeunes poètes qui continuent l'oeuvre de leurs prédécesseurs. On a dit qu'ils servaient du "réchauffé." Personnellement, je trouve qu'ils sont très productifs et qu'ils promettent encore beaucoup. Parmi eux, il faut surtout compter Anthony Phelps qui, aux dernières nouvelles, était acteur et journaliste à Montréal. C'est l'auteur de "Mon Pays que voici," de "Pierrot le Noir" (avec Jean-Richard Laforest et Emile Ollivier),

de "Les dits du Fou-aux-cailloux," de "Points Cardinaux" (Holt, Rinehard & Winston, 1966). Poète prolifique, animateur d'émissions littéraires radio-diffusées, collaborateur actif à la revue "Conjonction"⁴ de Port-au-Prince, il a trouvé le temps d'écrire deux romans: Les Enchaînés (inédit), et Moins l'infini (chez les Editeurs français réunis), roman dont Pierre Gamarra dit beaucoup de bien dans la revue "Europe" (juillet-août 1973).

A propos de romans, il faut surtout noter Gouverneurs de la rosée⁵ de Jacques Roumain, le même, et Compère Général Soleil⁶ de Jacques Stéphen Alexis. Ces deux oeuvres ont inauguré la féconde tradition du roman paysan dans laquelle s'inscrit justement le Moins l'infini de Phelps. . "Gouverneurs de la rosée, dit Gamarra, est un chef-d'oeuvre où l'apologue jaillit directement . . . de la terre et des hommes; et avec une simplicité et une vigueur qui font du livre de Roumain à la fois un classique de la littérature d'Haiti et un classique de tous les peuples."⁷ Les critiques du monde entier ont fait bon accueil à ce livre et ils sont tous surpris que l'auteur, petit-fils de président, éduqué d'une manière très aristocratique, s'identifie si naturellement avec les paysans. Cependant, on sait que toute sa vie les masses opprimées du monde, noires ou blanches, les pauvres, les faibles de toutes les nations ont été l'objet de sa plus grande sympathie et qu'il n'a jamais un instant oublié leurs misères et leurs problèmes. Il n'est donc pas très surprenant que cet humaniste ait si bien pu faire vivre dans son livre ces paysans qu'il considérait comme ses frères. Ils est mort en 1944 à 37 ans sans avoir pu terminer de nombreux projets entamés en ethnologie et en archéologie. On l'a beaucoup regretté non seulement parce que son oeuvre littéraire s'annonçait riche mais aussi à cause d'une carrière diplomatique et politique qui promettait d'être brillante. Avant de mourir, il avait fondé avec le Dr. Price-Mars, le Bureau d'Ethnologie



de Port-au-Prince. A part son roman qui est un classique de la littérature, il a laissé un essai, les Griefs de l'homme noir, ainsi qu'un long poème "Bois d'ébène."

L'auteur de Compère Général Soleil ressemble beaucoup à Jacques Roumain dont il élève le roman paysan au niveau de l'épopée.⁸ C'était un docteur en médecine devenu écrivain défenseur de la cause des pauvres, puis communiste et révolutionnaire. Il a été tué dans l'action alors qu'à la tête de son Parti de l'Entente Populaire, il incitait le peuple à la révolte. Il a laissé un Romancero aux Etoiles, et Les arbres musiciens (les trois romans chez Gallimard). Les idées d'Alexis sont très neuves, très généreuses; il a un style jeune et frais qui touche au lyrisme et qui rend bien tous les aspects de l'âme haïtienne. On a dit de lui qu'il était un poète quoiqu'il n'ait laissé aucun poème. Il faut dire qu'Alexis était plus occupé de révolution.

Bien d'autres noms seraient à citer parmi les romanciers et ceux que j'ai omis ne sont pas nécessairement médiocres. Je devrais sûrement parler des frères Thoby-Marcelin, auteurs de la Bête de Musseau, un beau livre parmi d'autres qu'ils ont écrits. Mais je ne le ferai pas ici; je me contenterai de dire qu'en général les thèmes de ces romans sont les lieux communs de la Négritude, mouvement politico-littéraire africain qui met l'accent sur la revendication raciale. Ces thèmes sont la misère, l'exil, l'exploitation, l'humiliation raciale, la révolte, le colonialisme et d'autres.⁹ Ils entrent aussi dans la poésie qui y ajoute l'esclavage, le travail forcé, le lynch, la ségrégation et j'en passe.

Il ne faut pas oublier que dans tous ces romans, un souffle nouveau est donné à la littérature haïtienne par l'apport de tous les éléments de la culture populaire et surtout par l'exploitation du vaudou et de la sagesse africaine qu'il

comporte. L'acceptation du vaudou comme une véritable religion a permis de découvrir toute une morale et toute une source de richesses esthétiques. Le vaudou est une religion chantée, dansée et même, on pourrait dire, dessinée. Il n'est donc pas étranger du tout à l'art. Tant que les autres peuples et les missionnaires catholiques leur faisaient croire que le vaudou n'était que superstitions et sorcellerie, les Haïtiens ont eu peur d'affirmer leurs croyances religieuses dans leurs productions artistiques et dans les activités de leur vie quotidienne. Mais aujourd'hui que le vaudou est réhabilité et que l'image de la poupée qu'on pique d'une aiguille pour tuer ses ennemis n'est plus représentative du vaudou mais de la magie noire--qui est quelque chose de tout à fait différent--les Haïtiens sont fiers de se dire vaudouisants et trouvent dans leur religion toute l'inspiration dont ils ont besoin pour produire des oeuvres valables et originales. Romanciers, poètes et artistes de toutes sortes ne manquent pas de puiser à cette source.

La musique et la danse folklorique haïtiennes grâce au vaudou, sont internationalement appréciées. La peinture haïtienne grâce au vaudou est aussi goûtée un peu partout. Le monde entier connaît déjà les peintres primitifs haïtiens dont le maître incontestable, Hector Hippolyte, est appelé par J. S. Alexis "le chef de file du 'Réalisme merveilleux!'" André Breton manifeste un fol enthousiasme pour Hippolyte. D'autres peintres de l'école primitive sont Toussaint-Auguste, Castera-Brazile, les frères Obin, qui n'ont pas fini de faire parler d'eux en Haïti et à l'étranger. L'art naïf a un avenir très prometteur en Haïti où les artistes pullulent et où la vie artistique, tant en sculpture et en musique qu'en peinture, est très active. Cette grande originalité, et partant le grand succès de l'art haïtien, sont dûs entièrement à la mise en valeur de l'héritage africain dont parlait Price-Mars.

Voilà, en gros, chère Dana, ce qu'il convient

de retenir. Je m'arrête ici pour que cette lettre ne prenne pas les proportions d'un journal. Je souhaite que tu lises le beau livre de Jacques Roumain, Gouverneurs de la rosée, qui a été traduit en plus de vingt langues et en américain par Langston Hughes sous le titre de Masters of the Dew. Le livre est à Spencer Library (Library of Congress). Peut-être nous en donneras-tu un compte-rendu dans le prochain numéro de Chimères.

Sincèrement,



The University of Kansas

Notes

¹ Dr. J. Price-Mars, Ainsi parla l'oncle: Essai d'Ethnologie haïtienne, Port-au-Prince, 1929 et Compiègne (France), 1920.

² Jean Price-Mars (prononcer jâpraismars) fut un docteur en ethnologie et en médecine, et un diplomate haïtien distingué.

³ Mme Lylia Kesteloot, Ecrivains noirs de langue française, Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, Belgique, 1965.

⁴ Organe de l'Institut français d'Haïti.

⁵ Les éditeurs français réunis, Paris, 1946.

⁶ Gallimard, Paris, 1955.

⁷ Europe, juillet-août 1973, p. 217.

⁸ Voir "Jacques S. Alexis et la littérature d'Haïti," Europe No. 501, janvier 1971.

⁹ L'histoire d'Haïti a aussi fourni bien des thèmes tant aux artistes haitiens qu'étrangers. Le Bug-Jargal de Victor Hugo (1820) et la Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire retracent la vie des héros de l'Indépendance d'Haïti.

UN OISEAU NOIR...

Jan Pallister

Un oiseau noir soudain s'est posé
sur mon toit enneigé.
Pardonnez-moi, Seigneur,
ce tressaillement.
J'ai pensé un instant
que quelque chose s'était produit
qui changerait ma vie.

Tiré du recueil the planting
and other poems, New
Voices Press,

Traduit par Marie-José Rougeol

Bowling Green State University



Le comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1973-74. En particulier Messieurs et Mesdames:

Amis Fondateurs:

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

Amis Bienfaiteurs:

Michelle Aberle
William & Marjorie Argersinger
Irene Bergal
Sandra S. Beyer
Jean-Pierre Boon
Raymonde M. Britt
William H. Cannon, Jr.
Boyd G. Carter
Daniel Celce-Murcia
Mary Ann Dioro
Shirley Downer
Guy T. Filosof
Marie E. Galanti
Kathleen Gallagher
Steven R. & Leissa Gordon
Gregg & Margriet Lacy
Bonner Mitchell
Murle Mordy
Hans R. & RoseAnn Runte
Gene Ann Warneke
Kenneth S. White
Micheline Woolard

et Department of French & Italian
Stanford University

